

Walter Benjamin  
Gesammelte Schriften

I • I

Herausgegeben von  
Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser

Suhrkamp

Die Editionsarbeiten wurden durch  
die Stiftung Volkswagenwerk, die Fritz Thyssen Stiftung  
und die Hamburger Stiftung zur Förderung  
von Wissenschaft und Kultur ermöglicht.

Die vorliegende Ausgabe ist text- und seitenidentisch  
mit Band I der gebundenen Ausgabe  
der *Gesammelten Schriften* Walter Benjamins.

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

*Benjamin, Walter:*

Gesammelte Schriften / Walter Benjamin.

Unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem  
hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. –  
[Ausg. in Schriftenreihe »Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft«]. –  
Frankfurt am Main : Suhrkamp.

ISBN 3-518-09832-2

NE: Tiedemann, Rolf [Hrsg.]; Benjamin, Walter: [Sammlung]

[Ausg. in Schriftenreihe »Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft«]

1. [Abhandlungen] /

hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser.

1. – (1991)

(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 931)

ISBN 3-518-28531-9

NE: GT

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 931

Erste Auflage 1991

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1974

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das  
des öffentlichen Vortrags, der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen  
sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile.

Druck: Wagner GmbH, Nördlingen

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von  
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

1 2 3 4 5 6 – 96 95 94 93 92 91



# Inhaltsübersicht

## ERSTER BAND. Erster Teil

Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik ...	7
<i>Inhalt, 9</i>	
Goethes Wahlverwandtschaften .....	123
Ursprung des deutschen Trauerspiels .....	203
<i>Inhalt, 205</i>	

## ERSTER BAND. Zweiter Teil

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit	
<i>Erste Fassung</i> .....	431
<i>Dritte Fassung</i> .....	471
Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus .....	509
Das Paris des Second Empire bei Baudelaire .....	511
Über einige Motive bei Baudelaire .....	605
Zentralpark .....	655
Über den Begriff der Geschichte .....	691
<i>Anhang</i>	
Selbstanzeige der Dissertation .....	707
L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée ...	709
Notes sur les Tableaux parisiens de Baudelaire .....	740
<i>Editorischer Bericht</i> .....	749

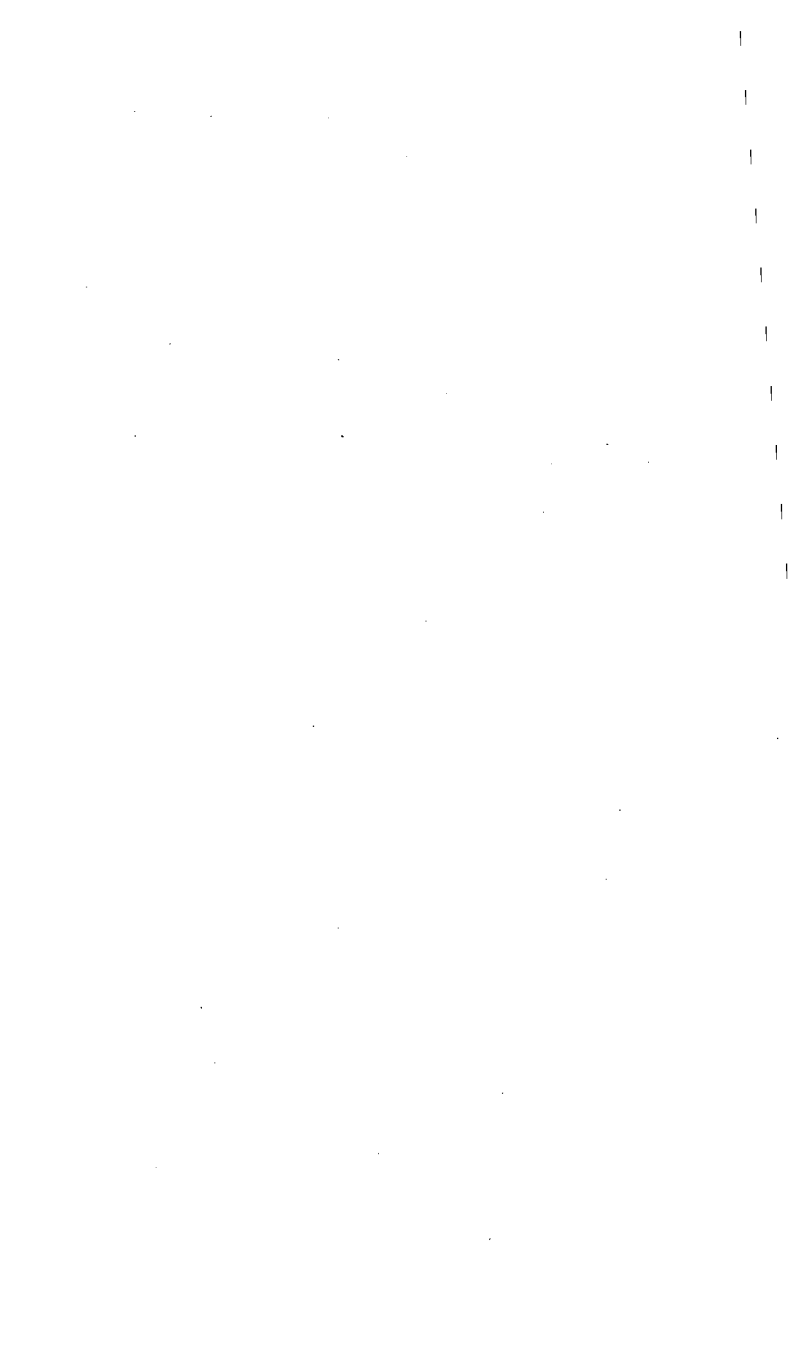
## ERSTER BAND. Dritter Teil

<i>Anmerkungen der Herausgeber</i> .....	797
<i>Inhaltsverzeichnis</i> .....	1273



# Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik

Meinen Eltern



## Inhalt

EINLEITUNG	
I. Einschränkungen der Fragestellung .....	11
II. Die Quellen .....	14
ERSTER TEIL: Die Reflexion	
I. Reflexion und Setzung bei Fichte .....	18
die unmittelbare Erkenntnis – die Einschränkung des Setzens – die Einschränkung der Reflexion	
II. Die Bedeutung der Reflexion bei den Frühromantikern..	26
die drei Stufen der Reflexion – die intellektuelle An- schauung – das Reflexionsmedium – die Kunst	
III. System und Begriff .....	40
das absolute System – die mystische Terminologie – der Witz – der Terminus Kritik	
IV. Die frühromantische Theorie der Naturerkenntnis ....	53
die Selbsterkenntnis – der Grundsatz der Objekts- erkenntnis	
ZWEITER TEIL: Die Kunstkritik	
I. Die frühromantische Theorie der Kunsterkenntnis ....	62
die Kunst als Reflexionsmedium – Kritik – die Auto- nomie des Werkes	
II. Das Kunstwerk .....	72
seine Form – immanente Kritik – stoffliche und for- male Ironie	
III. Die Idee der Kunst .....	87
Einheit der Formen und Werke – progressive Univer- salpoesie – Transzendentalpoesie – Roman – Prosa – Nüchternheit – Kritik	
Die frühromantische Kunsttheorie und Goethe .....	110
Idee und Ideal – das Musische – das unbedingte Werk – die Antike – der Stil – die Kritik	

Vor allem ... sollte der Analytiker untersuchen, oder vielmehr sein Augenmerk dahin richten, ob er denn wirklich mit einer geheimnisvollen Synthese zu tun habe, oder ob das, womit er sich beschäftigt, nur eine Aggregation sei, ein Nebeneinander, ... oder wie das alles modifiziert werden könnte.

*Goethe, WA II. Abt. 11. Bd., 72.*

# Einleitung

## I. EINSCHRÄNKUNGEN DER FRAGESTELLUNG

Die vorliegende Arbeit ist als Beitrag zu einer problemgeschichtlichen Untersuchung gedacht, die den Begriff der Kunstkritik in seinen Wandlungen darzustellen hätte. Unleugbar ist eine solche Untersuchung der Geschichte des Begriffs der Kunstkritik etwas ganz anderes als eine Geschichte der Kunstkritik selbst; sie ist eine philosophische, genauer gesagt eine problemgeschichtliche<sup>1</sup> Aufgabe. Zu deren Lösung kann das Kommende nur ein Beitrag sein, weil es nicht den problemgeschichtlichen Zusammenhang, sondern nur ein Moment aus demselben, den romantischen<sup>2</sup> Begriff der Kunstkritik, darstellt. Den größeren problemgeschichtlichen Zusammenhang, in dem dieses Moment steht und in dem es eine hervorragende Stelle einnimmt, wird diese Arbeit erst am Schluß zu einem Teil anzudeuten suchen.

Eine Begriffsbestimmung der Kunstkritik wird man sich ohne erkenntnistheoretische Voraussetzungen ebenso wenig wie ohne ästhetische denken können; nicht nur weil die letzten die ersten implizieren, sondern vor allem weil die Kritik ein erkennendes Moment enthält, mag man sie übrigens für reine oder mit Wertungen verbundene Erkenntnis halten. So ist denn auch die romantische Begriffsbestimmung der Kunstkritik durchaus auf erkenntnistheoretischen Voraussetzungen aufgebaut, womit selbstverständlich nicht gemeint sein kann, die Romantiker hätten den Begriff bewußt aus ihnen gewonnen. Der Begriff als solcher aber besteht, wie letzten Endes jeder Begriff, der mit Grund so bezeichnet wird, auf erkenntnistheoretischen Voraussetzungen. Sie werden daher im folgenden zuerst darzustellen

1 Problemgeschichtliche Untersuchungen können auch nichtphilosophische Disziplinen betreffen. Es müßte daher, um jede Mehrdeutigkeit zu vermeiden, der Ausdruck »philosophieproblemgeschichtlich« geprägt werden und für diesen soll der obige stets nur eine Abkürzung sein.

2 Da die spätere Romantik keinen einheitlichen theoretisch umschriebenen Begriff der Kunstkritik kennt, darf in diesem Zusammenhang, wo es sich stets allein oder in erster Linie um die Frühromantik handelt, das bloße »romantisch« doch ohne die Gefahr einer Äquivokation gebraucht werden. Das Analoge gilt vom Gebrauch der Worte »Romantik« und »Romantiker« in dieser Arbeit.

und niemals aus den Augen zu verlieren sein. Zugleich richtet sich die Arbeit auf sie als auf systematisch faßbare Momente im romantischen Denken, welche sie in höherem Maß und höherer Bedeutung aufweisen möchte, als man sie in ihm gemeinhin vermutet.

Es ist kaum nötig, das folgende als eine problemgeschichtliche und als solche gewiß systematisch orientierte Untersuchung gegen eine rein systematische über den Begriff der Kunstkritik schlechthin abzugrenzen. Nötiger dagegen mögen zwei andere Grenzbestimmungen sein: der philosophiegeschichtlichen und der geschichtsphilosophischen Fragestellung gegenüber. Nur im uneigentlichsten Sinne dürfte man problemgeschichtliche Untersuchungen philosophiegeschichtliche im engeren Sinn nennen, mögen auch in gewissen Einzelfällen die Grenzen sich notwendig verwischen. Denn es ist zum mindesten eine metaphysische Hypothese, daß das Ganze der eigentlichen Philosophiegeschichte zugleich und ipso facto die Entwicklung eines einzigen Problems sei. Daß die problemgeschichtliche mit der philosophiegeschichtlichen Darstellung gegenständlich mannigfach verflochten ist, ist selbstverständlich; vorauszusetzen, daß sie es auch methodisch sei, bedeutet eine Grenzverschiebung. – Da diese Arbeit von der Romantik handelt, ist eine weitere Abgrenzung unentbehrlich. Es wird in ihr nicht der oft mit unzureichenden Mitteln unternommene Versuch gemacht, das historische Wesen der Romantik darzustellen; mit anderen Worten: die geschichtsphilosophische Fragestellung bleibt aus dem Spiel. Trotzdem werden die folgenden Aufstellungen, besonders hinsichtlich der eigentümlichen Systematik von Friedrich Schlegels Denken und der frühromantischen Idee der Kunst, auch für eine Wesensbestimmung Materialien – nicht aber den Gesichtspunkt<sup>3</sup> – beibringen.

3 Dieser Gesichtspunkt dürfte in dem romantischen Messianismus zu suchen sein. »Der revolutionäre Wunsch, das Reich Gottes zu realisieren, ist der elastische Punkt der progressiven Bildung und der Anfang der modernen Geschichte. Was in gar keiner Beziehung aufs Reich Gottes steht, ist in ihr nur Nebensache.« (A 222) (Die Auflösung der in den Nachweisen benutzten Siglen und Abkürzungen findet sich im »Verzeichnis der zitierten Schriften«, u. S. 120 ff. D. Hg.) »Mit der Religion, lieber Freund, ist es uns keineswegs Scherz, sondern der bitterste Ernst, daß es an der Zeit ist, eine zu stiften. Das ist der Zweck aller Zwecke und der Mittelpunkt. Ja, ich sehe die größte Geburt der neuen Zeit schon ans Licht treten; bescheiden wie das alte



Den Terminus »Kritik« gebrauchen die Romantiker in mannigfachen Bedeutungen. Im folgenden handelt es sich um die Kritik als Kunstkritik, nicht als erkenntnistheoretische Methode und philosophischen Standpunkt. Zu dieser letzten Bedeutung ist damals, wie noch gezeigt werden soll, das Wort im Anschluß an Kant erhoben worden, als esoterischer Terminus für den unvergleichlichen und vollendeten philosophischen Standpunkt; im allgemeinen Sprachgebrauch hat es sich aber allein im Sinn der begründeten Beurteilung durchgesetzt. Vielleicht nicht ohne den Einfluß der Romantik, denn die Begründung der Kritik der Kunstwerke, nicht eines philosophischen Kritizismus, ist eine ihrer bleibenden Leistungen gewesen. Wie der Begriff der Kritik im genaueren nicht weiter erörtert wird, als sein Zusammenhang mit der Kunsttheorie es mit sich führt, so soll ihrerseits die romantische Kunsttheorie nur verfolgt werden, soweit sie für die Darstellung jenes Kritikbegriffs<sup>4</sup> wichtig ist. Das bedeutet eine sehr wesentliche Einschränkung des Stoffkreises: die Theorien vom künstlerischen Bewußtsein und vom künstlerischen Schaffen, die kunstpsychologischen Fragestellungen fallen fort und es bleiben von der Kunsttheorie allein die Begriffe der Idee der Kunst und des Kunstwerks im Gesichtskreis der Betrachtung. Die objektive Begründung des Begriffs der Kunstkritik, die Friedrich Schlegel gibt, hat es nur mit der objektiven Struktur der Kunst – als Idee, und ihrer Gebilde – als Werke, zu tun. Übrigens denkt er, wenn er von Kunst spricht, vor allem an die Poesie, andere Künste haben ihn in der hier in Frage kommenden Zeit fast nur mit Rücksicht auf diese beschäftigt. Ihre Grundgesetzlichkeit galt ihm höchstwahrscheinlich für die-

Christentum, dem man's nicht ansah, daß es bald das Römische Reich verschlingen würde, wie auch jene große Katastrophe in ihren weiteren Kreisen die französische Revolution verschlucken wird, deren solidester Wert vielleicht nur darin besteht, sie incitiert zu haben.« (Briefe 421, s. a. Schlegels »Ideen« 50, 56, 92, Novalis' Briefwechsel 82 ff., sowie viele andere Stellen bei beiden.) – »Abgelehnt wird der Gedanke eines sich in der Unendlichkeit realisierenden Ideals der vollkommenen Menschheit, es wird vielmehr das »Reich Gottes« jetzt in der Zeit, auf Erden, gefordert . . . Vollkommenheit in jedem Punkte des Daseins, realisiertes Ideal auf jeder Stufe des Lebens, aus dieser kategorischen Forderung erwächst Schlegels neue Religion.« (Pingoud 52 f.)

4 Gemäß dem oben Ausgeführten wird im folgenden, wo es der Zusammenhang nicht unmittelbar anders ergibt, auch unter dem bloßen Terminus »Kritik« die Kritik von Kunstwerken verstanden.

jenige aller Kunst, sofern ihn das Problem überhaupt beschäftigt hat. In diesem Sinn wird im folgenden unter dem Ausdruck »Kunst« stets die Poesie, und zwar in ihrer zentralen Stellung unter den Künsten, unter dem Ausdruck »Kunstwerk« die einzelne Dichtung verstanden werden. Es würde ein falsches Bild geben, wollte diese Arbeit in ihrem Rahmen dieser Äquivokation abhelfen, denn sie bezeichnet einen grundsätzlichen Mangel in der romantischen Theorie der Poesie, bzw. der Kunst überhaupt. Beide Begriffe sind nur undeutlich voneinander unterschieden, geschweige denn aneinander orientiert, so daß keine Erkenntnis von der Eigenart und den Grenzen des poetischen Ausdrucks gegenüber demjenigen anderer Künste sich bilden konnte.

Die Kunsturteile der Romantiker als literargeschichtliche Fakten interessieren in diesem Zusammenhang nicht. Denn die romantische Theorie der Kunstkritik soll nicht der Praxis, etwa dem Verfahren A. W. Schlegels, entnommen, sondern nach den romantischen Theoretikern der Kunst systematisch dargestellt werden. A. W. Schlegels kritische Tätigkeit hat in ihrer Methode wenig Beziehungen zu dem Begriff der Kritik, den sein Bruder gefaßt hatte, und mit dem er eben in die Methode, nicht wie A. W. Schlegel in die Maßstäbe, ihren Schwerpunkt verlegte. Aber Friedrich Schlegel selbst hat seinem Ideal der Kritik nur in jener Rezension des »Wilhelm Meister« völlig entsprochen, die ebensosehr Theorie der Kritik wie Kritik des Goetheschen Romans ist.

## II. DIE QUELLEN

Als die romantische Theorie der Kunstkritik wird im folgenden diejenige Friedrich Schlegels dargestellt. Das Recht, diese Theorie als die romantische zu bezeichnen, beruht auf ihrem repräsentativen Charakter. Nicht daß alle Frühromantiker sich mit ihr einverstanden erklärt oder auch nur von ihr Notiz genommen hätten: Friedrich Schlegel ist auch seinen Freunden oft unverständlich geblieben. Aber seine Anschauung vom Wesen der Kunstkritik ist das Wort der Schule darüber. Er hat diesen Gegenstand als problematischen und philosophischen zu seinem

eigensten gemacht – wenn auch gewiß nicht zu seinem einzigen. Für A. W. Schlegel war Kunstkritik kein philosophisches Problem. Neben Friedrich Schlegels Schriften kommen als Quellschriften im engeren Sinne für diese Darstellung allein diejenigen des Novalis in Betracht, während die früheren Schriften Fichtes nicht für den romantischen Begriff der Kunstkritik selbst, sondern nur für sein Verständnis unentbehrliche Quellen darstellen. Die Heranziehung der Schriften des Novalis zu denen Schlegels<sup>5</sup> rechtfertigt sich durch die völlige Einhelligkeit beider hinsichtlich der Prämissen und der Folgerungen aus der Theorie der Kunstkritik. Das Problem selbst hat Novalis weniger interessiert, aber die erkenntnistheoretischen Voraussetzungen, auf Grund deren Schlegel es behandelte, teilte er mit ihm, und mit ihm vertrat er die Konsequenzen dieser Theorie für die Kunst. In Form einer eigentümlichen Erkenntnismystik und einer bedeutenden Theorie der Prosa hat er beide manchmal schärfer und aufschlußreicher formuliert als sein Freund. Zwanzigjährig, im Jahre 1792, haben die beiden gleichaltrigen Freunde einander kennen gelernt und seit dem Jahre 1797 im regsten brieflichen Verkehr gestanden, in dem sie sich auch ihre Arbeiten mitteilten<sup>6</sup>. Diese enge Gemeinschaft macht die Untersuchung der wechselseitigen Einflüsse größtenteils unmöglich; für die vorliegende Fragestellung ist sie vollends entbehrlich.

Höchst schätzbar ist die Zeugenschaft des Novalis auch darum, weil die Darstellung Friedrich Schlegel gegenüber sich in einer schwierigen Lage befindet. Seine Theorie der Kunst, geschweige ihrer Kritik, ist auf das entschiedenste auf erkenntnistheoretischen Voraussetzungen fundiert, ohne deren Kenntnis sie unverständlich bleibt. Dem steht gegenüber, daß Friedrich Schlegel vor und um 1800, als er seine Arbeiten im »Athenäum«, welche die Hauptquelle dieser Abhandlung bilden, veröffentlichte, kein philosophisches System niedergelegt hat, in dem allein man eine bündige erkenntnistheoretische Auseinandersetzung erwarten könnte. Vielmehr sind die erkenntnistheoretischen Voraussetzungen in den Fragmenten und Abhandlungen des Athenäums aufs engste in den außerlogischen, ästhetischen Bestimmungen

5 Unter dem bloßen Geschlechtsnamen ist im folgenden stets Friedrich Schlegel verstanden.

6 »Deine Hefte spuken gewaltig in meinem Innern«. (Briefwechsel 37.)

gebunden und nur schwer von ihnen loszulösen und gesondert darzustellen. Schlegel kann, wenigstens in dieser Zeit, keinen Gedanken fassen, ohne das Ganze seines Denkens und seiner Ideen in schwerfällige Bewegung zu versetzen. Diese Kompression und Gebundenheit der erkenntnistheoretischen Ansichten im Ganzen von Schlegels Gedankenmasse und ihre Paradoxie und Kühnheit mögen sich gegenseitig gesteigert haben. Für das Verständnis des Kritikbegriffs ist die Explikation und Isolierung, die reine Darstellung jener Erkenntnistheorie unerlässlich. Ihr ist der erste Teil dieser Arbeit gewidmet. So schwierig sie auch sein mag, fehlt es dennoch nicht an Instanzen, an denen das gewonnene Resultat sich bestätigen muß. Will man von dem immanenten Kriterium absehen, daß die Ausführungen zur Theorie der Kunst und ihrer Kritik ohne jene erkenntnistheoretischen Voraussetzungen den Anschein ihrer Dunkelheit und Willkür schlechterdings nicht verlieren, so bleiben als zweites die Fragmente des Novalis, auf dessen erkenntnistheoretischen Grundbegriff der Reflexion die Schlegelsche Erkenntnistheorie gemäß der allgemeinen höchst ausgesprochenen Ideenverwandtschaft beider Denker zwanglos sich muß beziehen lassen, wie denn in der Tat die genauere Betrachtung lehrt, daß sie sich mit ihm deckt. Glücklicherweise aber ist die Erforschung von Schlegels Erkenntnistheorie nicht allein und in erster Linie auf seine Fragmente angewiesen; sie verfügt über eine breitere Grundlage. Dies sind die nach ihrem Herausgeber so genannten Windischmannschen Vorlesungen Friedrich Schlegels. Diese Vorlesungen, gehalten zu Paris und Köln in den Jahren 1804 bis 1806, nehmen, zwar völlig beherrscht von den Ideen der katholischen Restaurationsphilosophie, diejenigen Gedankenmotive auf, welche ihr Verfasser aus dem Verfall der Schule in seine spätere Lebensarbeit hinüberrettete. Die Hauptmasse der Gedanken in diesen Vorlesungen ist bei Schlegel neu, wenn auch nichts weniger als originell. Überwunden scheinen ihm seine ehemaligen Aussprüche über Humanität, Ethik und Kunst. Aber die erkenntnistheoretische Einstellung der vergangenen Jahre tritt hier zum ersten Male deutlich, wenn auch modifiziert, in Erscheinung. Bis in die zweite Hälfte der neunziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts ist der Reflexionsbegriff, der auch Schlegels erkenntnistheoretische Grundkonzeption ist, in seinen

Schriften zurückzuverfolgen, aber in der Fülle seiner Bestimmungen erscheint er zum ersten Male in den Vorlesungen explizit entwickelt. In ihnen wollte Schlegel ausdrücklich ein System geben, in dem die Erkenntnistheorie nicht fehlt. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, daß gerade diese erkenntnistheoretischen Grundpositionen die statische, positive Komponente der Beziehung zwischen dem mittleren und späteren Schlegel darstellen – wobei man sich die innere Dialektik seiner Entwicklung als die dynamische, negative Komponente zu denken hätte. Sie sind, wie für Schlegels eigene Entwicklung, so überhaupt für den Übergang der früheren zur späteren Romantik wichtig<sup>7</sup>. Übrigens können und wollen die folgenden Ausführungen von den Windischmannschen Vorlesungen als Ganzem kein Bild geben, sondern nur einen ihrer Gedankenkreise berücksichtigen, der für den ersten Teil dieser Arbeit wichtig ist. Diese Vorlesungen stehen damit zum Ganzen der Darstellung im gleichen Verhältnis wie die Fichteschen Schriften, im Zusammenhang, mit welchen sie behandelt werden. Beides sind Quellenschriften zweiten Ranges, sie dienen dem Verständnis der Hauptquellen, derjenigen Schlegelschen Arbeiten im »Lyceum«, »Athenäum«, in den »Charakteristiken und Kritiken«, sowie derjenigen Fragmente des Novalis, welche unmittelbar den Begriff der Kunstkritik bestimmen. Schlegels frühe Schriften zur Poesie der Griechen und Römer werden in diesem Zusammenhang, der nicht das Werden seines Begriffs der Kunstkritik, sondern diesen selbst darstellt, nur gelegentlich berührt.

<sup>7</sup> Elkuß hat in seinem wichtigen posthumen Werk »Zur Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung« mit prinzipiellen Erwägungen bewiesen, wie wichtig die spätere Zeit Friedrich Schlegels und die Theorien der Spätromantiker für die Erforschung des Gesamtbildes der Romantik sind: »... solange man, wie bisher, sich im wesentlichen um die Frühzeit dieser Geister kümmert und im ganzen kaum danach fragt, welche Gedanken sie in ihre positive Zeit hinübergerettet haben ... gibt es auch wohl keine Möglichkeit, ihre historische Leistung zu verstehen und zu bewerten.« (Elkuß 75.) Skeptisch scheint aber Elkuß gegen den allerdings oft erfolglos gewagten Versuch sich zu verhalten, auch schon die Leistung der romantischen Jugendideen genau und als eine positive zu bestimmen. Daß dies jedoch, wenn auch nicht ohne Berücksichtigung ihrer Spätzeit, möglich ist, hofft die vorliegende Arbeit für ihren Bezirk zu erweisen.

## ERSTER TEIL

# Die Reflexion

### I. REFLEXION UND SETZUNG BEI FICHTE

Das im Selbstbewußtsein über sich selbst reflektierende Denken ist die Grundtatsache, von der Friedrich Schlegels und größtenteils auch Novalis' erkenntnistheoretische Überlegungen ausgehen. Die in der Reflexion vorliegende Beziehung des Denkens auf sich selbst wird als die dem Denken überhaupt nächstliegende angesehen, aus ihr werden alle andern entwickelt. Schlegel sagt einmal in der »Lucinde«: »Das Denken hat die Eigenheit, daß es nächst sich selbst am liebsten über das denkt, worüber es ohne Ende denken kann«<sup>8</sup>. Dabei ist zugleich verstanden, daß das Denken am allerwenigsten im Nachdenken über sich selbst ein Ende finden könne. Die Reflexion ist der häufigste Typus im Denken der Frühromantiker; auf Belegstellen für diesen Satz heißt auf ihre Fragmente verweisen. Nachahmung, Manier und Stil, drei Formen, die sich sehr wohl auf das romantische Denken anwenden lassen, finden sich im Reflexionsbegriff ausgeprägt. Bald ist er Nachahmung Fichtes (wie vor allem beim frühen Novalis), bald Manier (z. B. wenn Schlegel an sein Publikum die Zumutung richtet »das Verstehen zu verstehen«<sup>9</sup>), vor allem aber ist Reflexion der Stil des Denkens<sup>10</sup>, in dem die Frühromantiker ihre tiefsten Einsichten nicht willkürlich, sondern mit Notwendigkeit aussprechen. Der »romantische Geist scheint angenehm über sich selbst zu phantasieren«<sup>11</sup>, sagt Schlegel von Tiecks »Sternbald«, und er tut es nicht nur in den frühromantischen Kunstwerken, sondern, wenngleich strenger und abstrakter, auch, und vor allem, im frühromantischen Denken. In einem in der Tat phantastischen Fragment sucht Novalis das gesamte Erdendasein als Reflexion von Geistern in sich selbst, und den Menschen in diesem Erdenleben als teilweise

<sup>8</sup> Lucinde 83.

<sup>9</sup> Jugendschriften II, 426.

<sup>10</sup> Vgl. für diesen Gebrauch des Terminus Stil mit Beziehung auf die Romantiker Elkuß 45.

<sup>11</sup> A 418.

Auflösung und »Durchbrechen jener primitiven Reflexion«<sup>12</sup> zu deuten. Und in den Windischmannschen Vorlesungen formuliert Schlegel jenes ihm längst bekannte Prinzip mit den Worten: »Das Vermögen der in sich zurückgehenden Tätigkeit, die Fähigkeit, das Ich des Ichs zu sein, ist das Denken. Dies Denken hat keinen anderen Gegenstand als uns selbst«<sup>13</sup>. Hiermit sind also Denken und Reflexion gleichgesetzt. Dies geschieht jedoch nicht allein, um dem Denken jene Unendlichkeit zu sichern, die in der Reflexion gegeben und ohne nähere Bestimmung, als Denken des Denkens über sich selbst, als fragwürdiger Wert erscheint. Vielmehr haben die Romantiker in der reflektierenden Natur des Denkens eine Bürgschaft für dessen intuitiven Charakter gesehen. Sobald die Geschichte der Philosophie in Kant, wenn auch nicht zum ersten Male, so doch explizit und nachdrücklich, zugleich mit der Denkmöglichkeit einer intellektuellen Anschauung ihre Unmöglichkeit im Bereich der Erfahrung behauptet hatte, tritt ein vielfältiges und beinahe fieberhaftes Bestreben hervor, diesen Begriff für die Philosophie als Garantie ihrer höchsten Ansprüche wieder zurückzugewinnen. Es ging von Fichte, Schlegel, Novalis und Schelling in erster Reihe aus.

Schon in seiner ersten Fassung der Wissenschaftslehre (»Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie« Weimar 1794) dringt Fichte auf das wechselseitige Durch-Einander-Gegebensein von reflexivem Denken und unmittelbarer Erkenntnis. Er tut es mit voller Deutlichkeit der Sache nach, wenn sich auch der letztere Ausdruck in dieser Schrift noch nicht findet. Für den romantischen Reflexionsbegriff ist dies von großer Wichtigkeit. Es gilt hier dessen Beziehungen zum Fichteschen eingehend klarzulegen; daß er von diesem abhängig ist, steht fest, kann aber für den vorliegenden Zweck nicht genügen. Hier kommt es darauf an, genau zu vermerken, wieweit die Frühromantiker Fichte folgen, um deutlich zu erkennen, wo sie sich von ihm trennen<sup>14</sup>. Jener Trennungsort

<sup>12</sup> Schriften II.

<sup>13</sup> Vorlesungen 23.

<sup>14</sup> Mit Beziehung auf Fichte und Friedrich Schlegel sagt Haym: »wer wollte in dieser ideenreichen Zeit pedantisch das Abstammungsverhältnis einzelner Gedanken und das Eigentumsrecht der Geister bestimmen?« (264) Auch in diesem Zusammen-

läßt sich philosophisch festlegen, er kann nicht lediglich durch die Abwendung des Künstlers vom wissenschaftlichen Denken und Philosophen bezeichnet und begründet werden. Denn auch bei den Romantikern liegen philosophische, ja erkenntnistheoretische Motive dieser Trennung zugrunde; es sind eben dieselben, auf welche der Bau ihrer Theorie der Kunst und der Kritik fundiert ist.

In der Frage der unmittelbaren Erkenntnis läßt sich noch völlige Übereinstimmung der Frühromantiker mit Fichtes Position im »Begriff der Wissenschaftslehre« feststellen. Er ist später von dieser Position abgewichen, und nie wieder hat er in so naher systematischer Verwandtschaft mit romantischem Denken gestanden, wie in dieser Schrift. In ihr bestimmt er die Reflexion als die einer Form und erweist auf diesem Wege die Unmittelbarkeit der in ihr gegebenen Erkenntnis. Sein Gedankengang dabei ist folgender: Die Wissenschaftslehre hat nicht nur Gehalt, sondern auch eine Form; sie ist »die Wissenschaft von etwas, nicht aber dieses Etwas selbst«. Das, wovon die Wissenschaftslehre Wissenschaft ist, ist die notwendige »Handlung der Intelligenz«, jene Handlung, die vor allem Gegenständlichen im Geiste, welche die reine Form von diesem ist<sup>15</sup>. »Hierin liegt nun der ganze Stoff einer möglichen Wissenschaftslehre, aber nicht diese Wissenschaft selbst. Um diese zustande zu bringen, dazu gehört noch eine, unter jenen Handlungen allen nicht enthaltene Handlung des menschlichen Geistes, nämlich die, seine Handlungsart überhaupt zum Bewußtsein zu erheben ... Durch diese freie Handlung wird nun etwas, das schon an sich Form ist, die notwendige Handlung der Intelligenz, als Gehalt in eine neue Form, die Form des Wissens oder des Bewußtseins aufgenommen, und demnach ist jene Handlung eine Handlung der Reflexion.«<sup>16</sup> Es wird also unter Reflexion das umformende – und nichts als umformende – Reflektieren auf eine Form verstanden. In anderem Zusammenhange, aber genau im gleichen Sinne formuliert Fichte vorher in derselben Schrift: Die

hang handelt es sich nicht um nähere Bestimmung des übrigens klar zutage liegenden Abstammungsverhältnisses, sondern um den Erweis der wenig beachteten erheblichen Differenzen zwischen beiden Gedankenkreisen.

15 Vgl. Fichte 70 f.

16 Fichte 71 f.



»Handlung der Freiheit, durch welche die Form zur Form der Form als ihres Gehaltes wird und in sich selbst zurückkehrt, heißt Reflexion«<sup>17</sup>. Diese Bemerkung ist höchst beachtenswert. Offenbar handelt es sich in ihr um einen Versuch der Bestimmung und Legitimierung unmittelbarer Erkenntnis, der von deren späterer Begründung bei Fichte durch die intellektuelle Anschauung abweicht. Das Wort Anschauung findet sich in dieser Abhandlung noch nicht. Fichte meint also hier, eine unmittelbare und sichere Erkenntnis durch einen Zusammenhang zweier Bewußtseinsformen (der Form und der Form der Form oder des Wissens und des Wissens des Wissens), welche in einander übergehen und in sich selbst zurückkehren, begründen zu können. Das absolute Subjekt, auf welches allein die Handlung der Freiheit sich bezieht, ist Zentrum dieser Reflexion und daher unmittelbar zu erkennen. Nicht um die Erkenntnis eines Gegenstandes durch Anschauung, sondern um die Selbsterkenntnis einer Methode, eines Formalen – nichts anderes repräsentiert das absolute Subjekt – handelt es sich. Die Bewußtseinsformen in ihrem Übergang in einander sind der einzige Gegenstand der unmittelbaren Erkenntnis, und dieser Übergang ist die einzige Methode, welche jene Unmittelbarkeit zu begründen und begreiflich zu machen vermag. Diese Erkenntnistheorie mit ihrem radikalen mystischen Formalismus hat, wie sich zeigen wird, die tiefste Verwandtschaft mit der Kunsttheorie der Frühromantik. An ihr hielten die Frühromantiker fest, und sie bildeten sie weit über Fichtes Andeutungen hinaus aus, welcher seinerseits in den folgenden Schriften die Unmittelbarkeit der Erkenntnis auf ihre anschauliche Natur gründete.

Die Romantik gründete ihre Erkenntnistheorie auf den Reflexionsbegriff nicht allein, weil er die Unmittelbarkeit der Erkenntnis, sondern ebensosehr, weil er eine eigentümliche Unendlichkeit ihres Prozesses garantierte. Das reflektierende Denken gewann für sie vermöge seiner Unabschließbarkeit, in der es jede frühere Reflexion zum Gegenstand einer folgenden macht, eine besondere systematische Bedeutung. Auch Fichte hat auf diese auffallende Struktur des Denkens häufig hingewiesen. Seine Ansicht von derselben ist der romantischen entgegengesetzt und einerseits für deren indirekte Charakteristik wich-

17 Fichte 67.

tig, andererseits geeignet, die Ansicht von der durchgängigen Abhängigkeit frühromantischer philosophischer Theoreme von Fichte in ihre rechten Grenzen einzuschränken. Fichte ist überall bestrebt, die Unendlichkeit der Aktion des Ich aus dem Bereich der theoretischen Philosophie auszuschließen und in das der praktischen zu verweisen, während die Romantiker sie gerade für die theoretische und damit für ihre ganze Philosophie überhaupt – die praktische übrigens interessierte Friedrich Schlegel am wenigsten – konstitutiv zu machen suchen. Fichte kennt zwei dergestalt unendliche Aktionsweisen des Ich, nämlich außer der Reflexion noch das Setzen. Man kann die Fichtesche Tathandlung förmlich als eine Kombination dieser beiden unendlichen Aktionsweisen des Ich auffassen, in der sie ihre beiderseitige rein formale Natur, ihre Leerheit gegenseitig auszufüllen und zu bestimmen suchen: die Tathandlung ist eine setzende Reflexion oder ein reflektiertes Setzen, »... ein sich Setzen als setzend ... keineswegs aber etwa ein bloßes Setzen«<sup>18</sup>, formuliert Fichte. Beide Termini besagen etwas verschiedenes, beide sind von großer Wichtigkeit für die Geschichte der Philosophie. Während der Reflexionsbegriff zur Grundlage der frühromantischen Philosophie wird, erscheint – nicht ohne Beziehung auf den letzteren – der Begriff des Setzens in seiner vollen Ausgestaltung in der Hegelschen Dialektik. Es ist vielleicht nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, daß der dialektische Charakter des Setzens gerade wegen seiner Kombination mit dem Reflexionsbegriff bei Fichte noch nicht zum gleich vollen und charakteristischen Ausdruck gelangt wie bei Hegel.

Das Ich sieht nach Fichte als sein Wesen eine unendliche Tätigkeit, welche im Setzen liegt. Dieses geht folgendermaßen vor sich: das Ich setzt sich (A), setzt sich in der Einbildungskraft ein Nicht-Ich (B) entgegen. Die »Vernunft tritt ins Mittel ... und bestimmt dieselbe, B in das bestimmte A (das Subjekt) aufzunehmen: aber nun muß das als bestimmt gesetzte A abermals durch ein unendliches B begrenzt werden, mit welchem die Einbildungskraft gerade so verfährt wie oben; und so geht es fort, bis zur vollständigen Bestimmung der (hier theoretischen) Vernunft durch sich selbst, wo es weiter keines begrenzenden B außer der Vernunft in der Einbildungskraft bedarf, d. i. bis

zur Vorstellung des Vorstellenden. Im praktischen Felde geht die Einbildungskraft fort ins Unendliche, bis zu der schlechthin unbestimmbaren Idee der höchsten Einheit, die nur nach einer vollendeten Unendlichkeit möglich wäre, welche selbst unmöglich ist«<sup>19</sup>. Mithin: das Setzen geht in der theoretischen Sphäre nicht ins Unendliche; deren Eigenart wird gerade durch die Eindämmung des unendlichen Setzens konstituiert; sie liegt in der Vorstellung. Durch die Vorstellungen, und letzten Endes durch deren höchste, die des Vorstellenden, wird das Ich theoretisch vollendet und ausgefüllt. Die Vorstellungen sind solche vom Nicht-Ich. Das Nicht-Ich hat, wie schon aus den zitierten Sätzen hervorgeht, eine doppelte Funktion: in der Erkenntnis in die Einheit des Ich zurück-, im Handeln in das Unendliche hineinzuführen. – Für das Verhältnis der Fichteschen zur frühromantischen Erkenntnistheorie wird es sich von Wichtigkeit erweisen, daß die Bildung des Nicht-Ich im Ich auf einer unbewußten Funktion desselben beruht. »Der einzelne Inhalt des Bewußtseins . . . in der ganzen Notwendigkeit, womit er darin sich geltend macht, kann nicht aus einer Abhängigkeit des Bewußtseins von irgendwelchen Dingen an sich, sondern nur aus dem Ich selbst erklärt werden. Nun ist aber alles bewußte Produzieren durch Gründe bestimmt und setzt deshalb immer wieder besonderen Vorstellungsinhalt voraus. Das ursprüngliche Produzieren, wodurch zu allererst das Nichtich im Ich gewonnen wird, kann nicht bewußt, sondern nur bewußtlos sein.«<sup>20</sup> Fichte sieht »den einzigen Ausweg für die Erklärung des gegebenen Bewußtseinsinhaltes darin, daß dieser aus einem Vorstellen höherer Art, einem freien unbewußten Vorstellen herstamme«<sup>21</sup>.

Es dürfte nach dem Vorstehenden klar sein, daß Reflexion und Setzen zwei verschiedene Akte sind. Und zwar ist die Reflexion im Grunde die autochthone Form der unendlichen Setzung: Reflexion ist die Setzung in der *absoluten* Thesis, wo sie nicht auf die materielle, sondern auf die rein formale Seite des Erkennens bezogen scheint. Wenn das Ich sich selbst in der absoluten Thesis setzt, entsteht Reflexion. Ganz in Fichtes Sinn

19 Fichte 217.

20 Windelband II, 223.

21 Windelband II, 224.

spricht Schlegel in den Windischmannschen Vorlesungen einmal von einer »innere(n) Verdoppelung«<sup>22</sup> im Ich.

Zusammenfassend ist über die Setzung zu sagen: Sie beschränkt und determiniert sich durch die Vorstellung, durch das Nicht-Ich, durch die Gegensatzung. Auf Grund der bestimmten Gegensatzungen wird endlich die an sich ins Unendliche gehende Tätigkeit des Setzens<sup>23</sup> wieder ins absolute Ich zurückgeführt und dort, wo sie mit der Reflexion zusammenfällt, in der Vorstellung des Vorstellenden eingefangen. Jene Beschränkung der unendlichen Setzungstätigkeit ist also die Bedingung der Möglichkeit der Reflexion. Die »Bestimmung des Ich, seine Reflexion über sich selbst ... ist nur unter der Bedingung möglich, daß es sich selbst durch ein Entgegengesetztes begrenze ...«<sup>24</sup>. Die so bedingte Reflexion ist wiederum selbst, wie die Setzung, ein unendlicher Prozeß, und ihr gegenüber ist von neuem Fichtes Bestreben sichtbar, sie durch Zerstörung ihrer Unendlichkeit zum philosophischen Organon zu machen. Dieses Problem ist in dem fragmentarischen »Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre« von 1797 gestellt. Fichte argumentiert dort folgendermaßen: »Du bist Deiner Dir bewußt, sagst Du; Du unterscheidest sonach notwendig Dein denkendes Ich von dem im Denken desselben gedachten Ich. Aber damit Du dies könntest, muß abermals das Denkende in jenem Denken Objekt eines höheren Denkens sein, um Objekt des Bewußtseins sein zu können; und Du erhältst zugleich ein neues Subjekt, welches dessen, das vorhin das Selbstbewußtsein war, sich wieder bewußt sei. Hier argumentiere ich nun abermals wie vorher; und nachdem wir einmal nach diesem Gesetze fortzuschließen angefangen haben, kannst Du mir nirgends eine Stelle nachweisen, wo wir aufhören sollten; wir werden sonach ins Unendliche fort für jedes Bewußtsein ein neues Bewußtsein bedürfen, dessen Objekt das erstere sei und sonach nie dazu kommen, ein wirkliches Bewußtsein annehmen zu können«<sup>25</sup>. Diese Argumentation gibt Fichte dort nicht weniger als dreimal, um immer wieder auf Grund jener Endlosigkeit der Reflexion zu dem Schluß

22 Vorlesungen 109.

23 Vgl. Fichte 216.

24 Fichte 218.

25 Fichte 526.

zu kommen, daß auf diese Weise »uns das Bewußtsein unbegreiflich«<sup>26</sup> bleibe. Fichte sucht also und findet eine Geisteshaltung, in der Selbstbewußtsein schon unmittelbar liege und nicht erst durch eine prinzipiell endlose Reflexion hervorgerufen zu werden brauche. Diese Geisteshaltung ist das Denken. »Das Bewußtsein meines Denkens ist meinem Denken nicht etwa ein zufälliges, erst hinterher dazugesetztes und damit verknüpft, sondern es ist von ihm unabtrennlich.«<sup>27</sup> Das unmittelbare Bewußtsein des Denkens ist identisch mit dem Selbstbewußtsein. Wegen seiner Unmittelbarkeit wird es eine Anschauung genannt. In diesem Selbstbewußtsein, in dem Anschauung und Denken, Subjekt und Objekt zusammenfallen, ist die Reflexion gebannt, eingefangen und ihrer Endlosigkeit entkleidet, ohne vernichtet zu sein.

Im absoluten Ich ist die Unendlichkeit der Reflexion, im Nicht-Ich die des Setzens überwunden. Mag auch Fichte vielleicht sich über das Verhältnis dieser beiden Tätigkeiten nicht durchaus klar gewesen sein, so ist doch deutlich, daß er ihren Unterschied gefühlt hat und jede auf besondere Weise in sein System einzu beziehen suchte. Dieses System kann in seinem theoretischen Teil keinerlei Unendlichkeit dulden. In der Reflexion aber liegen, wie sich ergab, zwei Momente: die Unmittelbarkeit und die Unendlichkeit. Die erste gibt für Fichtes Philosophie den Hinweis, in eben jener Unmittelbarkeit den Ursprung und die Erklärung der Welt zu suchen, die zweite aber trübt jene Unmittelbarkeit und ist durch einen philosophischen Prozeß aus der Reflexion zu eliminieren. Das Interesse an der Unmittelbarkeit der obersten Erkenntnis teilte Fichte mit den Frühromantikern. Ihr Kultus des Unendlichen, wie sie ihn auch in der Erkenntnistheorie ausprägen, trennte sie von ihm und gab ihrem Denken seine höchst eigentümliche Richtung.

26 Fichte 527.

27 Ebenda.

## II. DIE BEDEUTUNG DER REFLEXION BEI DEN FRÜHROMANTIKERN

Man tut gut, die von Fichte dargelegte Bewußtseinsparadoxie, welche auf der Reflexion beruht<sup>28</sup>, der Darstellung der romantischen Erkenntnistheorie zugrunde zu legen. Die Romantiker haben in der Tat an jener von Fichte verworfenen Unendlichkeit keinen Anstoß genommen, und es entsteht damit die Frage, in welchem Sinne sie die Unendlichkeit der Reflexion denn aufgefaßt und sogar betont haben. Offenbar mußte, damit dies letzte geschehen konnte, die Reflexion mit ihrem Denken des Denkens des Denkens und so fort ihnen mehr sein als ein endloser und leerer Verlauf, und so befremdend dies auf den ersten Blick erscheint, kommt doch für das Verständnis ihrer Gedanken alles darauf an, ihnen hierin zunächst zu folgen, ihre Behauptung hypothetisch zuzugestehen, um zu erfahren, in welcher Meinung sie sie aussprechen. Diese Meinung wird sich ihres Orts als eine durchaus nicht abstruse, vielmehr – im Gebiete der Kunsttheorie – folgenreiche und fruchtbare ausweisen. – Die Unendlichkeit der Reflexion ist für Schlegel und Novalis in erster Linie nicht eine Unendlichkeit des Fortgangs, sondern eine Unendlichkeit des Zusammenhanges. Dies ist neben und vor ihrer zeitlichen Unabschließbarkeit des Fortgangs, die man anders als eine leere verstehen müßte, entscheidend. Hölderlin, welcher ohne Fühlung mit den Frühromantikern in einigen ihrer Ideenzusammenhänge, die hier noch begegnen werden, das letzte und unvergleichlich tiefste Wort sprach, schreibt an einer Stelle, an der er einen innigen, höchst triftigen Zusammenhang ausdrücken will: »unendlich (genau) zusammenhängen«<sup>29</sup>. Das Gleiche hatten Schlegel und Novalis im Sinn, indem sie die Unendlichkeit der Reflexion als eine erfüllte Unendlichkeit des Zusammenhanges verstanden: es sollte in ihr alles auf unendlich vielfache Weise, wie wir heute sagen würden systematisch, wie Hölderlin einfacher sagt »genau« zusammenhängen. Mittelbar kann dieser Zusammenhang von unendlich vielen Stufen der Reflexion aus erfaßt werden, indem gradweise die sämtlichen übrigen Reflexionen nach allen Seiten durchlaufen werden. In

28 S. o. p. 24 f.

29 Untreue der Weisheit 309.

der Vermittlung durch Reflexionen liegt aber kein prinzipieller Gegensatz zur Unmittelbarkeit des denkenden Erfassens, weil jede Reflexion in sich unmittelbar ist<sup>30</sup>. Es handelt sich also um eine Vermittlung durch Unmittelbarkeiten; Friedrich Schlegel kannte keine andere und er spricht gelegentlich in diesem Sinne von dem »Übergang, der immer ein Sprung sein muß«<sup>31</sup>. Diese prinzipielle, jedoch nicht absolute, sondern vermittelte Unmittelbarkeit ist es, auf der die Lebendigkeit des Zusammenhanges beruht. Es ist freilich virtuell auch eine absolute Unmittelbarkeit in der Erfassung des Reflexionszusammenhanges denkbar; mit dieser würde der Zusammenhang in der absoluten Reflexion sich selbst erfassen. – In diesen Ausführungen ist nicht mehr als ein Schema der romantischen Erkenntnistheorie gegeben, und erst die Fragen, wie die Romantiker es im einzelnen konstruieren, sodann aber, wie sie es ausfüllen, bilden das Hauptinteresse.

Was zunächst die Konstruktion angeht, so hat sie in ihrem Ausgangspunkt mit Fichtes Reflexionstheorie im »Begriff der Wissenschaftslehre« eine gewisse Verwandtschaft. Das bloße Denken mit seinem Korrelat eines Gedachten ist für die Reflexion Stoff. Es ist zwar dem Gedachten gegenüber Form, es ist ein Denken von etwas, und darum soll es aus terminologischen Gründen erlaubt sein, es die erste Reflexionsstufe zu nennen; bei Schlegel heißt sie der »Sinn«<sup>32</sup>. Die eigentliche Reflexion in ihrer vollen Bedeutung entsteht jedoch erst auf der zweiten Stufe, in dem Denken jenes ersten Denkens. Das Verhältnis dieser beiden Bewußtseinsformen, des ersten und zweiten Denkens, hat man sich genau gemäß den Fichteschen Ausführungen in der genannten Schrift vorzustellen. Im zweiten Denken oder, mit Friedrich Schlegels Wort, der »Vernunft«<sup>33</sup> kehrt in der Tat das erste Denken verwandelt auf höherer Stufe wieder: es ist zur »Form der Form als ihres Gehaltes«<sup>34</sup> geworden, die zweite ist aus der ersten Stufe, somit unmittelbar durch eine echte Reflexion hervorgegangen. Es ist mit anderen Worten das Den-

30 S. o. p. 20 f.

31 Jugendschriften II, 176.

32 Vorlesungen 6.

33 Ebenda.

34 Fichte 67.

ken der zweiten Stufe aus dem ersten von selbst und selbsttätig<sup>35</sup> als dessen Selbsterkenntnis entsprungen. »Sinn, der sich selbst sieht, wird Geist«<sup>36</sup>, heißt es in Übereinstimmung mit der späteren Terminologie der Vorlesungen schon im Athenäum. Fraglos ist vom Standpunkt der zweiten Stufe das bloße Denken Stoff, das Denken des Denkens seine Form. Die erkenntnistheoretisch maßgebende Form des Denkens ist also – und dies ist für die frühromantische Auffassung fundamental – nicht die Logik – vielmehr gehört diese zum Denken ersten Grades, zum stofflichen Denken – sondern diese Form ist das Denken des Denkens. Auf Grund der Unmittelbarkeit seines Ursprungs aus dem Denken ersten Grades wird dieses Denken des Denkens mit dem Erkennen des Denkens identifiziert. Es bildet für die Frühromantiker die Grundform alles intuitiven Erkennens und erhält so seine Dignität als Methode; es befaßt als Erkennen des Denkens jede andere, niedere Erkenntnis unter sich, und so bildet es das System.

In dieser romantischen Deduktion der Reflexion darf ein charakteristischer Unterschied von der Fichteschen bei aller Ähnlichkeit mit dieser nicht übersehen werden. Von seinem absoluten Grundsatz alles Wissens sagt Fichte: »Vor ihm hat Cartes einen ähnlichen angegeben: cogito ergo sum, ... welches er ... sehr wohl als unmittelbare Tatsache des Bewußtseins betrachtet haben kann. Dann hieße es soviel als cogitans sum, ergo sum ... Aber dann ist der Zusatz cogitans völlig überflüssig; man denkt nicht notwendig, wenn man ist, aber man ist notwendig, wenn man denkt. Das Denken ist gar nicht das Wesen, sondern nur eine besondere Bestimmung des Seins ...«<sup>37</sup>. Es interessiert hier nicht, daß der romantische Standpunkt nicht der des Cartesius ist, auch kann nicht die Frage aufgeworfen werden, ob Fichte mit dieser Bemerkung aus der »Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre« nicht sein eigenes Verfahren durchkreuze, sondern allein darauf ist hinzuweisen, daß der Gegensatz, in dem Fichte sich zu Cartesius weiß, auch zwischen

35 »Hier (in der Philosophie) entsteht jene lebendige Reflexion, die sich bei sorgfältiger Pflege nachher zu einem unendlich gestalteten geistigen Universo von selbst ausdehnt – der Kern und der Keim einer alles befassenden Organisation.« (Schriften 58.)

36 A 339.

37 Fichte 99 f.



ihm und den Romantikern obwaltet. Während Fichte die Reflexion in die Ursetzung, in das Ursein verlegen zu können meint, fällt für die Romantiker jene besondere ontologische Bestimmung, die in der Setzung liegt, fort. Sein und Setzung hebt das romantische Denken in der Reflexion auf. Die Romantiker gehen vom bloßen Sich-Selbst-Denken als Phänomen aus; es eignet allem, denn alles ist Selbst. Für Fichte kommt nur dem Ich ein Selbst zu<sup>38</sup>, d. h. eine Reflexion existiert einzig und allein korrelativ zu einer Setzung. Für Fichte ist das Bewußtsein »Ich«, für die Romantiker ist es »Selbst«, oder anders gesagt: bei Fichte bezieht sich die Reflexion auf das Ich, bei den Romantikern auf das bloße Denken, und gerade durch diese letzte Beziehung wird, wie sich noch deutlicher zeigen soll, der eigentümliche romantische Reflexionsbegriff konstituiert. – Die Fichtesche Reflexion liegt in der absoluten Thesis, ist Reflexion innerhalb derselben und soll außerhalb ihrer, weil ins Leere führend, nichts bedeuten. Innerhalb jener Setzung begründet sie das unmittelbare Bewußtsein, d. h. die Anschauung, und als Reflexion die intellektuelle Anschauung derselben. Fichtes Philosophie geht zwar von einer Tathandlung, nicht von einer Tatsache aus, aber das Wort »Tat« spielt dennoch in einer Unterbedeutung auf »Tatsache«, auf das »*fait accompli*« noch an. Diese Tathandlung im Sinne der in der Tat ursprünglichen Handlung, und nur sie, wird durch die Mitwirkung der Reflexion gegründet. Fichte sagt: »weil das Subjekt des Satzes<sup>39</sup> das absolute Subjekt, das Subjekt schlechthin ist, so wird in diesem einzigen Falle mit der Form des Satzes zugleich sein innerer Gehalt gesetzt«<sup>40</sup>. Also kennt er nur einen einzigen Fall fruchtbarer Anwendung der Reflexion, diejenige in der intellektuellen Anschauung. Was aus der Funktion der Reflexion in der intellektuellen Anschauung entspringt, ist das absolute Ich, eine Tathandlung, und sonach ist das Denken der intellektuellen Anschauung ein relativ gegenständliches Denken. Es ist mit anderen Worten die Reflexion nicht die Methode der Fichteschen Philosophie; diese hat man vielmehr in dem dialektischen

38 »Selbst setzt . . . den Begriff vom Ich voraus; und alles was darin von Absolutheit gedacht wird, ist aus diesem Begriffe entlehnt.« (Fichte 530 Anm.)

39 sc. des Satzes »Ich bin Ich«.

40 Fichte 69.

Setzen zu sehen. Die intellektuelle Anschauung ist Denken, das seinen Gegenstand, die Reflexion im Sinne der Romantiker aber Denken, das seine Form erzeugt. Denn was bei Fichte nur im »einzigsten« Falle stattfindet, eine notwendige Funktion der Reflexion, und was in diesem einzigen Falle konstitutive Bedeutung für ein vergleichsweise Gegenständliches, die Tathandlung, hat, jenes »Form der Form als ihres Gehaltes«-Werden des Geistes findet nach der romantischen Anschauung unaufhörlich statt und konstituiert vorerst nicht den Gegenstand, sondern die Form, den unendlichen und rein methodischen Charakter des wahren Denkens.

Es wird demgemäß das Denken des Denkens zum Denken des Denkens des Denkens (und so fort), und es ist damit die dritte Reflexionsstufe erreicht. Erst in ihrer Analyse tritt die Größe der Differenz, die zwischen dem Denken Fichtes und dem der Frühromantiker besteht, vollkommen hervor; es wird begreiflich, aus welchen philosophischen Motiven die gegnerische Haltung der Windischmannschen Vorlesungen gegen Fichte sich herschreibt, und wie Schlegel in seiner Fichte-Rezension von 1808, wenn auch gewiß nicht ganz ohne Voreingenommenheit, die früheren Berührungen seines Kreises mit Fichte als ein Mißverständnis bezeichnen konnte, das sich auf die ihnen beiden gleicherweise aufgezwungene polemische Haltung gegen dieselben Gegner gründete<sup>41</sup>. Die dritte Reflexionsstufe bedeutet, mit der zweiten verglichen, etwas prinzipiell Neues. Die zweite, das Denken des Denkens, ist die Urform, die kanonische Form der Reflexion; als solche hat sie auch Fichte in der »Form der Form als ihres Gehaltes« anerkannt. Auf der dritten und jeder folgenden höheren Reflexionsstufe geht jedoch in dieser Urform eine Zersetzung vor sich, die in einer eigentümlichen Doppeldeutigkeit sich bekundet. Das scheinbar Sophistische der folgenden Analyse kann für die Untersuchung kein Hindernis bilden; denn tritt man in die Diskussion des Reflexionsproblems, wie sie der Zusammenhang erfordert, ein, so sind freilich subtile Unterscheidungen nicht zu vermeiden, unter denen der folgenden eine wesentliche Bedeutung zukommt. Das Denken des Denkens des Denkens kann auf zweifache Art aufgefaßt und vollzogen werden. Wenn man von dem Ausdruck »Denken des

41 Vgl. Kürschner 315.

Denkens« ausgeht, so ist dieser auf der dritten Stufe entweder das gedachte Objekt: Denken (des Denkens des Denkens), oder aber das denkende Subjekt (Denken des Denkens) des Denkens. Die strenge Urform der Reflexion des zweiten Grades ist durch die Doppeldeutigkeit im dritten erschüttert und angegriffen. Diese aber würde zu einer immer vielfacheren Mehrdeutigkeit auf jeder folgenden Stufe sich entfalten. In diesem Sachverhalt beruht das Eigentümliche der von den Romantikern in Anspruch genommenen Unendlichkeit der Reflexion: die Auflösung der eigentlichen Reflexionsform gegen das Absolutum. Die Reflexion erweitert sich schrankenlos, und das in der Reflexion geformte Denken wird zum formlosen Denken, welches sich auf das Absolutum richtet. Diese Auflösung der strengen Reflexionsform, die identisch ist mit der Verminderung ihrer Unmittelbarkeit, ist freilich eine solche nur für das beschränkte Denken. Schon oben wurde darauf hingewiesen, daß das Absolutum sich selbst reflexiv, in geschlossener Reflexion unmittelbar erfaßt, während die niederen Reflexionen sich der höchsten nur in der Vermittlung durch Unmittelbarkeit nähern können; diese vermittelte muß ihrerseits wiederum der völligen Unmittelbarkeit weichen, sobald sie die absolute Reflexion erreichen. Schlegels Theorem verliert den Anschein des Abstrusen, sobald man seine Voraussetzung für diesen Gedankengang kennt. Diese erste, axiomatische Voraussetzung ist, daß die Reflexion nicht in eine leere Unendlichkeit verlaufe, sondern in sich selbst substantiell und erfüllt sei. Nur mit Hinsicht auf diese Anschauung läßt sich die einfache absolute Reflexion von ihrem Gegenpol, der einfachen Urreflexion, unterscheiden. Diese beiden Reflexionspole sind schlechthin einfach, alle anderen sind es nur relativ, von sich selbst, nicht vom Absoluten aus gesehen. Man hätte zum Behuf ihrer Unterscheidung anzunehmen, daß die absolute Reflexion das Maximum, die Urreflexion das Minimum der Wirklichkeit in dem Sinne umfasse, daß zwar in beiden durchaus der Inhalt der ganzen Wirklichkeit, das ganze Denken enthalten sei, jedoch zur höchsten Deutlichkeit in der ersten entfaltet, unentfaltet und undeutlich in der andern. Diese Unterscheidung von Deutlichkeitsstufen ist im Gegensatz zur Theorie von der erfüllten Reflexion nur eine Hilfskonstruktion zur Logisierung eines von den Romantikern nicht vollkommen klar

durchgedachten Gedankenganges. Wie Fichte das gesamte Wirkliche in den Setzungen unterbrachte – freilich nur durch ein Telos, das er in sie legte –, so sieht Schlegel unmittelbar und ohne daß er dies eines Beweises bedürftig hielte, das ganze Wirkliche in seinem vollen Inhalt mit steigender Deutlichkeit bis zur höchsten Klarheit im Absolutum sich in den Reflexionen entfalten. Wie er die Substanz dieses Wirklichen bestimmt, wird noch zu zeigen sein.

Schlegels Gegensatz zu Fichte hat ihn in den Windischmannschen Vorlesungen zu einer häufigen energischen Polemik gegen dessen Begriff der intellektuellen Anschauung veranlaßt. Für Fichte beruhte die Möglichkeit der Anschauung des Ich auf der Möglichkeit, in der absoluten Thesis die Reflexion einzubannen und zu fixieren. Eben darum wurde die Anschauung von Schlegel verworfen. Mit Beziehung auf das Ich spricht er von der großen »Schwierigkeit, ja ... Unmöglichkeit eines sicheren Ergreifens desselben in der Anschauung«<sup>42</sup>, und er stellt »die Unrichtigkeit jeder Ansicht« fest, »wo die fixierte Selbstanschauung als Quelle der Erkenntnis aufgestellt wird«<sup>43</sup>. »Vielleicht liegt es gerade in dem Gange, den er<sup>44</sup> wählte, von der Selbstanschauung aus ..., daß er am Ende den Realismus<sup>45</sup> doch nicht ganz überwältigen konnte.«<sup>46</sup> »Anschauen können wir uns nicht, das Ich verschwindet uns dabei immer. Denken können wir uns aber freilich. Wir erscheinen uns dann zu unserm Erstaunen unendlich, da wir uns doch im gewöhnlichen Leben so durchaus endlich fühlen.«<sup>47</sup> Die Reflexion ist kein Anschauen, sondern ein absolut systematisches Denken, ein Begreifen. Dennoch ist für Schlegel selbstverständlich die Unmittelbarkeit der Erkenntnis zu retten; dazu bedarf es aber eines Bruches mit der Kantischen Lehre, nach welcher einzig und allein Anschauungen unmittelbare Erkenntnis gewähren. An ihr hielt im ganzen auch Fichte noch fest<sup>48</sup>; für ihn ergibt sich freilich die paradoxe

42 Vorlesungen 11.

43 Ebenda.

44 sc. Fichte.

45 Welchen Schlegel in der Setzung sehen mußte.

46 Vorlesungen 26.

47 Vorlesungen 13.

48 Auch für ihn wird unmittelbare Erkenntnis allein in der Anschauung vorgefunden. Es wurde oben bereits angedeutet: weil das absolute Ich seiner unmittelbar sich be-

Konsequenz, daß im »gemeinen Bewußtsein . . . nur Begriffe . . ., keineswegs Anschauungen als solche« vorkommen; »unerachtet der Begriff nur durch die Anschauung . . . zustande gebracht wird«<sup>49</sup>. Dagegen Schlegel: »denken . . . bloß als mittelbar und nur das Anschauen als unmittelbar zu nehmen, ist ein ganz willkürliches Verfahren derjenigen Philosophen, die eine intellektuelle Anschauung aufstellen. Das eigentlich Unmittelbare ist zwar das Gefühl, es gibt aber auch doch ein unmittelbares Denken«<sup>50</sup>.

Mit diesem unmittelbaren Denken der Reflexion dringen die Romantiker in das Absolute ein. Dort suchen und finden sie etwas ganz anderes als Fichte. Zwar ist für sie die Reflexion im Gegensatz zu Fichte eine erfüllte, aber doch, wenigstens zu der Zeit, von der unten zu handeln sein wird, keine mit dem gewöhnlichen, keine mit dem Gehalt der Wissenschaft erfüllte Methode. Was in der Wissenschaftslehre abgeleitet werden soll, das ist und bleibt das Weltbild der positiven Wissenschaft-

wußt ist, nennt Fichte den Modus, in dem es sich erscheint, Anschauung, und weil es sich seiner in der Reflexion bewußt ist, wird diese Anschauung intellektuell genannt. Das bewegende Motiv dieses Gedankenganges liegt in der Reflexion; sie ist der wahre Grund der Unmittelbarkeit der Erkenntnis und erst nachträglich wird – in Angleichung an den Kantischen Sprachgebrauch – diese als Anschauung bezeichnet. In der Tat hat Fichte, worauf gleichfalls schon hingedeutet wurde, im »Begriff der Wissenschaftslehre« von 1794 die unmittelbare Erkenntnis noch nicht eine anschauliche genannt. So hat denn die Fichtesche intellektuelle Anschauung keine Beziehung zu der Kantischen. Mit diesem Namen »hatte Kant den höchsten Grenzbegriff seiner »Metaphysik des Wissens« bezeichnet: die Annahme eines schöpferischen Geistes, der mit den Formen seines Denkens zugleich auch deren Inhalt, die Noumena, die Dinge an sich erzeugt. Diese Bedeutung des Begriffs wurde für Fichte mit dem des Dinges an sich gegenstandslos und hinfällig. Er verstand vielmehr unter intellektueller Anschauung nur die sich selbst und ihren Tätigkeiten zuschauende Funktion des Intellekts«. (Windelband II, 230.) – Will man Schlegels Begriff des Sinns als die Urzelle, aus der die Reflexion entspringt, mit Kants und Fichtes Begriffen der intellektuellen Anschauung vergleichen, so kann man es, eine genauere Interpretation vorausgesetzt, mit Pulvers Worten tun: »Ist für Fichte die intellektuelle Anschauung das Organ des transzendentalen Denkens, so läßt Friedrich . . . das Werkzeug seines Welterfassens zwischen Kants und Fichtes Bestimmung der intellektuellen Anschauung als ein Mittleres schweben.« (Pulver 2.) Dies Mittlere ist jedoch darum nicht, wie Pulver nach seinen Worten zu schließen meint, ein Unbestimmtes: der Sinn hat von Kants intellectus archetypus das schöpferische Vermögen, von Fichtes intellektueller Anschauung die reflektierende Bewegung.

49 Fichte 533.

50 Vorlesungen 43.

ten. Die Frühromantiker lösen dieses Weltbild dank ihrer Methode völlig ins Absolute auf, und in diesem suchen sie einen andern Inhalt als den der Wissenschaft. Somit ergibt sich, nachdem die Frage nach der Konstruktion des Schemas beantwortet ist, die Frage nach dessen Ausfüllung, nach der Darstellung der Methode die des Systems. Das System der Vorlesungen, der einzigen Quelle für den Zusammenhang von Schlegels philosophischen Ansichten, ist ein anderes als das der Athenäumszeit, um die es sich letzten Endes hier handelt. Dennoch bleibt, wie in der Einleitung dargelegt wurde, die Analysis der Windischmannschen Vorlesungen für das Verständnis von Schlegels Kunstphilosophie um 1800 eine notwendige Bedingung. Sie hat zu zeigen, welche erkenntnistheoretischen Momente aus der Zeit um 1800 Schlegel vier bis sechs Jahre später in ihnen zugrunde legte, um sie einzig und allein auf diese Weise der Überlieferung anzuvertrauen, und welche neuen Elemente, die für sein früheres Denken noch nicht in Betracht gekommen sein können, in ihnen hinzutraten. Überall ist der Standpunkt dieser Vorlesungen ein Kompromiß zwischen dem ideenreichen Denken des jugendlichen Schlegel und der Restaurationsphilosophie des späteren Sekretärs von Metternich, die sich ankündigt. Im Gebiet des praktischen und ästhetischen Denkens ist der frühere Gedankenkreis schon nahezu verfallen, während er im Theoretischen noch lebt. Die Scheidung des Neuen vom Alten ist unschwer zu vollziehen. – Die folgende Betrachtung des Systems der Vorlesungen hat sowohl das zu belegen, was über die methodische Bedeutung des Reflexionsbegriffs ausgeführt wurde, als auch einige für seine Jugendzeit wichtige Einzelheiten dieses Systems darzustellen, sowie endlich das Charakteristische seiner früheren Absicht gegenüber der seiner mittleren Jahre zu bezeichnen.

Voranzustellen ist die zweite Aufgabe: Wie dachte sich Friedrich Schlegel die volle Unendlichkeit des Absoluten? In den Vorlesungen heißt es: »Es will uns keineswegs einleuchten, daß wir ... unendlich sein sollen, und zugleich müssen wir uns doch gestehen, daß das Ich als der Behälter von allem durchaus nicht anders als unendlich sein könne ... Wenn wir uns beim Nachdenken nicht leugnen können, daß alles in uns ist, so können wir uns das Gefühl der Beschränktheit ... nicht anders erklären, als

indem wir annehmen, daß wir nur ein Stück von uns selbst sind. Dies führte geradeswegs zu einem Glauben an ein Du, nicht als ein (wie im Leben) dem Ich Entgegengesetztes, Ähnliches . . ., sondern überhaupt als ein Gegen-Ich, und hiermit verbindet sich denn notwendig der Glaube an ein Ur-Ich<sup>51</sup>. Dieses Ur-Ich ist das Absolutum, der Inbegriff der unendlichen erfüllten Reflexion. Das Erfülltsein der Reflexion ist, wie schon bemerkt wurde, ein entscheidender Unterschied des Schlegelschen Reflexionsbegriffs vom Fichteschen; es ist ganz deutlich gegen Fichte gesagt: »Wo der Gedanke des Ichs nicht eins ist mit dem Begriffe der Welt, kann man sagen, daß dies reine Denken des Gedankens des Ichs nur zu einem ewigen Sich-Selbst-Abspiegeln, zu einer unendlichen Reihe von Spiegelbildern führt, die immer nur dasselbe und nichts Neues enthalten«<sup>52</sup>. Dem gleichen frühromantischen Gedankenkreise gehört Schleiermachers treffende Formulierung des Gedankens an: »Selbstanschauung und Anschauung des Universums sind Wechselbegriffe; darum ist jede Reflexion unendlich«<sup>53</sup>. Auch Novalis nahm den lebhaftesten Anteil an dieser Idee, und zwar gerade von seiten ihres Gegensatzes zu der Fichteschen. »Du bist erwählt, gegen Fichtes Magie die aufstrebenden Selbstdenker zu schützen«<sup>54</sup>, schreibt er schon 1797 an Friedrich Schlegel. Was er selbst neben vielem andern an Fichte auszusetzen hatte, ist in den folgenden Worten angedeutet: »Sollte Fichte in dem Satze: das Ich kann sich nicht selbst begrenzen, inkonsequent . . . sein? Die Möglichkeit der Selbstbegrenzung ist die Möglichkeit aller Synthesis, alles Wunders. Und ein Wunder hat die Welt angefangen«<sup>55</sup>. Bekanntlich begrenzt sich aber bei Fichte das Ich selbst durch das Nicht-Ich – allein unbewußt (s. o. p. 23). Diese Bemerkung

51 Vorlesungen 19.

52 Vorlesungen 38.

53 Leben Schleiermachers, Denkmale der innern Entwicklung Schleiermachers 118.

54 Briefwechsel 38 f.

55 Schriften 570. Gegenteilige Bemerkungen des Novalis, siehe bei Simon »Die theoretischen Grundlagen des magischen Idealismus von Novalis« 14 f. Es lassen sich bei der Unfertigkeit der Novalisschen Gedanken und infolge des exceptionellen Zustands der Überlieferung, in der sich fast alles bewahrt findet, was ihm durch den Kopf gegangen sein mag, zu sehr vielen seiner Äußerungen auch gegenteilige auffinden. Doch liegt an dieser Stelle ein problemgeschichtlicher Zusammenhang vor, in dem Novalis im genannten Sinne zitiert werden darf und muß.

von Novalis kann also ebenso wie die Forderung eines echten »Fichtism, ohne Anstoß, ohne Nicht-Ich in seinem Sinn«<sup>56</sup> nur meinen, daß die Begrenzung des Ich keine unbewußte, sondern nur eine bewußte und damit relative sein dürfe. Hierin liegt in der Tat die Tendenz des frühromantischen Einwandes, wie er noch in den Windischmannschen Vorlesungen zu erkennen ist, wo es heißt: »Das Ur-Ich, das alles Umfassende im Ur-Ich ist alles; außer ihm ist nichts; wir können nichts annehmen als Ichheit. Die Beschränktheit ist nicht ein bloß matter Widerschein des Ichs, sondern ein reelles Ich; kein Nicht-Ich, sondern ein Gegen-Ich, ein Du<sup>56a</sup>. – Alles ist nur ein Teil der unendlichen Ichheit«<sup>57</sup>. Oder mit deutlicherer Beziehung auf die Reflexion: »Das Vermögen der in sich zurückgehenden Tätigkeit, die Fähigkeit, das Ich des Ichs zu sein, ist das Denken. Dies Denken hat keinen anderen Gegenstand als uns selbst«<sup>58</sup>. Die Romantiker perhorreszieren Beschränkung durchs Unbewußte, es soll keine andere als relative Beschränkung und diese in der bewußten Reflexion selbst geben. In den Vorlesungen gibt Schlegel auch in dieser Frage eine im Verhältnis zu seinem früheren Standpunkt abgeschwächte Kompromißlösung: die Beschränkung der Reflexion erfolgt nicht in dieser selbst, ist also nicht eigentlich relativ, sondern sie wird bewirkt durch den bewußten Willen. Die »Fähigkeit, die Reflexion aufzuhalten und die Anschauung beliebig auf irgendeinen bestimmten Gegenstand zu richten«<sup>59</sup>, nennt Schlegel Wille.

Schlegels Begriff des Absolutums ist mit dem Vorstehenden Fichte gegenüber hinreichend bestimmt. An sich selbst würde man dieses Absolute am richtigsten als das Reflexionsmedium<sup>60</sup> bezeichnen. Mit diesem Terminus ist das Ganze von Schlegels theoretischer Philosophie zusammenfassend zu bezeichnen und wird unter diesem Ausdruck nicht selten im folgenden noch zu

56 Schriften herausgegeben von Minor III, 332.

56a Sie ist ein Reflexionsgebilde, wie man hinzusetzen darf.

57 Vorlesungen 21 (Anm.).

58 Vorlesungen 23.

59 Vorlesungen 6.

60 Der Doppelsinn der Bezeichnung bringt in diesem Falle keine Unklarheit mit sich. Denn einerseits ist die Reflexion selbst ein Medium – kraft ihres stetigen Zusammenhanges, andererseits ist das fragliche Medium ein solches, in dem die Reflexion sich bewegt – denn diese, als das Absolute, bewegt sich in sich selbst.



zitieren sein. Es ist daher notwendig, ihn noch genauer zu erklären und zu sichern. Die Reflexion konstituiert das Absolute, und sie konstituiert es als ein Medium. Auf den stetigen gleichförmigen Zusammenhang im Absolutum oder im System, die man beide als den Zusammenhang des Wirklichen nicht in seiner Substanz (welche überall dieselbe ist), sondern in den Graden seiner deutlichen Entfaltung zu interpretieren hat (s. o. p. 31 f.), hat Schlegel in seinen Darlegungen den größten Wert gelegt, wenn er auch den Ausdruck Medium selbst nicht hat. So sagt er: »der Wille ... ist das Vermögen des Ichs, sich selbst<sup>61</sup> zu vermehren oder zu vermindern bis zu einem absoluten Maximum oder Minimum; da dies frei ist, so hat es keine Grenzen«<sup>62</sup>. Ein sehr deutliches Bild gibt er für dies Verhältnis: »Das in sich Zurückgehen, das Ich des Ichs ist das Potenzieren; das aus sich Herausgehen<sup>63</sup> das Wurzelausziehen der Mathematik«<sup>64</sup>. Ganz analog hat Novalis diese Bewegung im Reflexionsmedium beschrieben. In so enger Beziehung scheint sie ihm zu dem Wesen der Romantik zu stehen, daß er sie mit dem Ausdruck Romantisieren belegt. »Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem besseren Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualitative Potenzenreihe sind ... Romantische Philosophie ... Wechselerhöhung und Erniedrigung«<sup>65</sup>. Um sich über die mediale Natur des Absoluten, das er im Sinne hat, vollkommen deutlich auszusprechen, nimmt Schlegel einen Vergleich vom Lichte her: »der Gedanke des Ichs ... ist ... als das innere Licht aller Gedanken zu betrachten. Alle Gedanken sind nur gebrochene Farbenbilder dieses inneren Lichtes. In jedem Gedanken ist das Ich das verborgene Licht, in jedem findet man sich; man denkt immer nur sich oder das Ich, freilich nicht das gemeine, abgeleitete Sich, ... sondern in seiner höheren Bedeutung«<sup>66</sup>. Mit Begeisterung hat Novalis denselben Gedanken von der Medialität des Absoluten in seinen Schriften geradezu verkündigt. Er

61 sc. in der Reflexion.

62 Vorlesungen 35.

63 D. h. das Vermindern der Reflexionsgrade.

64 Vorlesungen 35.

65 Schriften 304 f.

66 Vorlesungen 37 f.

hat für die Einheit von Reflexion und Medialität den vorzüglichen Ausdruck »Selbstdurchdringung« geprägt und einen solchen Zustand des Geistes immer wieder vorausgesagt und gefordert. »Die Möglichkeit aller Philosophie . . . daß sich die Intelligenz durch Selbstberührung eine selbstgesetzmäßige Bewegung, d. i. eine eigene Form der Tätigkeit gibt«<sup>67</sup>, also die Reflexion, ist zugleich »der Anfang einer wahrhaften Selbstdurchdringung des Geistes, die nie endigt«<sup>68</sup>. Das »Chaos, das sich selbst durchdrang«<sup>69</sup>, nennt er die künftige Welt. »Das erste Genie, das sich selbst durchdrang, fand hier den typischen Keim einer unermesslichen Welt. Es machte eine Entdeckung, die die merkwürdigste in der Weltgeschichte sein mußte, denn es beginnt damit eine ganz neue Epoche der Menschheit – und auf dieser Stufe wird erst wahre Geschichte aller Art möglich, denn der Weg, der bisher zurückgelegt wurde, macht nun ein eignes, durchaus erklärbares Ganze aus.«<sup>70</sup>

Die dargestellten theoretischen Grundanschauungen im System der Windischmannschen Vorlesungen differieren in einem entscheidenden Punkte von denjenigen Schlegels in der Athenäumszeit. Mit anderen Worten: während im Ganzen System und Methode dieses späteren Schlegelschen Denkens erkenntnistheoretische Motive seines früheren Denkens erstmalig niederlegen und aufbewahren, weichen sie in einer Beziehung doch durchaus von dem früheren Gedankenkreise ab. Die Möglichkeit dieser Abweichung bei der größten Übereinstimmung im übrigen liegt in einer bestimmten Eigentümlichkeit im Reflexionssystem selbst. Bei Fichte findet sie sich folgendermaßen charakterisiert: »Das Ich geht zurück in sich selbst, wird behauptet. Ist es denn also nicht schon vor diesem Zurückgehen und unabhängig von demselben da für sich; muß es nicht für sich schon da sein, um sich zum Ziele eines Handelns machen zu können . . .? . . . keineswegs. Erst durch diesen Akt . . . durch ein Handeln auf ein Handeln selbst, welchem bestimmten Handeln kein Handeln überhaupt vorhergeht, wird das Ich ursprünglich für sich selbst. Nur für den Philosophen ist es vorher da als Faktum, weil

67 Schriften 63.

68 Schriften 58.

69 Novalis' Schriften herausgegeben von Minor II, 309.

70 Schriften 26.

dieser die ganze Erfahrung<sup>71</sup> schon gemacht hat<sup>72</sup>. Windelband formuliert in seiner Darstellung von Fichtes Philosophie diesen Gedanken besonders klar: »Wenn man sonst die Tätigkeiten als etwas ansieht, was ein Sein voraussetzt, so ist für Fichte alles Sein nur ein Produkt des ursprünglichen Tuns. Die Funktion ohne ein funktionierendes Sein ist für ihn das metaphysische Urprinzip . . . Der denkende Geist ist nicht erst und kommt dann hinterher durch irgendwelche Veranlassungen zum Selbstbewußtsein, sondern er kommt erst durch den unableitbaren, unerklärlichen Akt des Selbstbewußtseins zustande<sup>73</sup>. Wenn Friedrich Schlegel im »Gespräch über die Poesie« von 1800 das Gleiche meint<sup>74</sup> mit den Worten, der Idealismus sei »gleichsam wie aus nichts entstanden<sup>75</sup>, so darf dieser Gedankengang hier mit Rücksicht auf die ganze vorangehende Darstellung in dem Satz zusammengefaßt werden, daß die Reflexion logisch das erste sei. Denn weil sie die Form des Denkens ist, ist dieses logisch ohne sie, obgleich sie auf dasselbe reflektiert, nicht möglich. Erst mit der Reflexion entspringt das Denken, auf das reflektiert wird. Darum kann man sagen, jede einfache Reflexion entspringe absolut aus einem Indifferenzpunkt. Welche metaphysische Qualität man diesem Indifferenzpunkt der Reflexion zuschreiben möchte, steht frei. An dieser Stelle weichen die beiden fraglichen Gedankenkreise Schlegels von einander ab. Die Windischmannschen Vorlesungen bestimmen diesen Mittelpunkt, das Absolute, im Anschluß an Fichte als Ich. In den Schlegelschen Schriften aus der Athenäumszeit spielt dieser Begriff eine geringe Rolle, eine geringere nicht nur als bei Fichte, sondern auch als bei Novalis. Im frühromantischen Sinne ist der Mittelpunkt der Reflexion die Kunst, nicht das Ich. Die Grundbestimmungen jenes Systems, das Schlegel in den Vorlesungen als System des absoluten Ich vorlegt, haben in seinen früheren Gedankengängen ihren Gegenstand an der Kunst. Im also veränderten gedachten Absolutum wirkt eine andere Reflexion. Die

71 sc. auf Grund seines Anteils am transzendentalen Ich.

72 Fichte 458 f.

73 Windelband II, 221 f.

74 In den späteren »Vorlesungen« ist sein Gedanke verschwommen. Er geht zwar auch dort nicht von einem Sein, aber auch nicht von einem Denkkakt, sondern vom reinen Willen oder der Liebe aus. (Vorlesungen 64 f.)

75 Jugendschriften II, 359.

romantische Kunstanschauung beruht darauf, daß im Denken des Denkens kein Ich-Bewußtsein verstanden wird. Die Ich-freie Reflexion ist eine Reflexion im Absolutum der Kunst. Der Untersuchung dieses Absolutums nach den hier dargelegten Prinzipien ist der zweite Teil gewidmet. Er behandelt die Kunstkritik als die Reflexion im Medium der Kunst. – Das Schema der Reflexion ist oben nicht an dem Begriffe des Ich, sondern an dem des Denkens klargelegt worden, weil der erste in der hier interessierenden Epoche Schlegels keine Rolle spielt. Das Denken des Denkens dagegen, als das Urschema aller Reflexion, liegt auch Schlegels Konzeption der Kritik zugrunde. Dieses hat schon Fichte in entscheidender Weise als Form bestimmt. Er selbst interpretierte diese Form als Ich, als die Urzelle des intellektualen Begriffs der Welt, Friedrich Schlegel, der Romantiker, hat sie um 1800 als ästhetische Form interpretiert, als die Urzelle der Idee der Kunst.

### III. SYSTEM UND BEGRIFF

Gegenüber dem Versuch, im Begriff des Reflexionsmediums dem Denken der Frühromantiker ein methodisches Gradnetz unterzulegen, in das sich ihre Problemlösungen wie ihre systematischen Positionen überhaupt einzeichnen ließen, werden sich zwei Fragen erheben. Die erste – sie ist in skeptischem oder gar verneinend-rhetorischem Ton in der Literatur immer wieder gestellt worden – lautet, ob denn die Romantiker überhaupt systematisch gedacht oder in ihrem Denken systematische Interessen verfolgt hätten. Die zweite, warum diese systematischen Grundgedanken, ihr Dasein zugegeben, in so auffallend dunkler, ja mystifizierender Rede sich niedergelegt fänden. Angesichts der ersten Frage gilt es zunächst, genau zu bestimmen, was hier bewiesen werden soll. Dabei darf man es sich nicht so leicht machen, mit Friedrich Schlegel vom »Geist des Systems, der etwas ganz anderes ist als ein System,«<sup>76</sup> zu sprechen, aber diese Worte führen doch auf das Entscheidende. Es soll hier in der Tat nichts bewiesen werden, was durch den geistigen Augenschein widerlegt werden müßte, wie daß Schlegel und Novalis

um 1800 ein System gehabt hätten, sei es ein gemeinsames, sei es ein jeder sein eigenes. Erweislich aber gegenüber allen Anzweiflungen ist, daß ihr Denken durch systematische Tendenzen und Zusammenhänge, die allerdings in ihnen selbst nur teilweise zur Klarheit und Reife gekommen sind, bestimmt wurde; oder, um es in der exaktesten und unanfechtbarsten Form auszudrücken: daß ihr Denken sich auf systematische Gedankengänge *beziehen* läßt, daß es in der Tat in ein richtig gewähltes Koordinatensystem sich eintragen läßt, gleichviel, ob die Romantiker selbst dieses System vollständig angegeben haben oder nicht. Für die vorliegende, nicht pragmatisch-philosophiegeschichtliche, sondern problemgeschichtliche Aufgabe kann es durchaus bei dem Erweis dieser eingeschränkten Behauptung sein Bewenden haben. Jene systematische Beziehbarkeit erweisen, heißt aber nichts anderes, als das Recht und die Möglichkeit einer systematischen Kommentierung der frühromantischen Gedankengänge durch die Tat erweisen. Dieses Recht ist angesichts der außerordentlichen Schwierigkeiten, vor die sich die geschichtliche Auffassung der Romantik gestellt sieht, in einer kürzlich veröffentlichten Schrift (Elkuß: Zur Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung) gerade von einem Literarhistoriker verfochten worden, also vom Standpunkt einer Wissenschaft aus, die eben in dieser Frage noch sehr viel skrupulöser vorgehen muß, als diese problemgeschichtliche Untersuchung. Elkuß vertritt die Analyse der romantischen Schriften auf Grund systematisch orientierter Interpretation u. a. mit folgenden Sätzen: »Diesem<sup>77</sup> Sachverhalt kann man sich von der Theologie her nähern, von der Religionsgeschichte, vom geltenden Recht, vom geschichtlichen Denken der Gegenwart: immer wird die Situation für die Erkenntnis . . . einer Gedankenbildung günstiger sein, als wenn man an ihn in einem verhängnisvollen Sinne des Wortes voraussetzungslos herantritt, den materiellen Kern der in den frühromantischen Theorien aufgeworfenen Fragen nicht mehr kontrollieren kann, kurz sie als ›Literatur‹ behandelt, in der ja oft die Formel bis zu einem gewissen Grade Selbstzweck werden kann«<sup>78</sup>. »Eine hier<sup>79</sup> einsetzende Analyse dringt

77 sc. »in den romantischen Formeln gemeinten«.

78 Elkuß 31.

79 sc. »bei dem sachlichen Problemgrund«.

naturgemäß sehr oft weit hinter den ›literarischen‹ Sinn dessen zurück, was ein Schriftsteller gesagt hat und zu formulieren willens oder auch nur fähig war. Sie ergreift die intentionalen Akte, wenn sie erkannt hat, was sie leisten sollen.«<sup>80</sup> »Für die Literaturgeschichte ... rechtfertigt sich ... von hier aus eine Betrachtung, die auf Voraussetzungen zurückgeht, auch wenn diese von der Reflexion des Autors selber meist nicht getroffen werden.«<sup>81</sup> Für die Problemgeschichte ist eine solche Betrachtung geradezu erfordert. Es wäre für sie unbedingter, als für eine literarhistorische ein Tadel, wenn man von ihr, wie Elkuß von einer literarhistorischen, sagen müßte, sie bleibe einem Autor gegenüber »bei der Charakterisierung seiner geistigen Welt in den Antithesen befangen, die für ihn selbst Bewußtseinsinhalt waren,« beurteile »geistige Mächte nur in der Stilisierung, die er ihnen gibt, und« dringe »zu dieser Stilisierung als einer ... selber der Analyse bedürftigen Leistung überhaupt nicht mehr vor.«<sup>82</sup> Allerdings ist es gar nicht nötig, weit hinter das Ausgesprochene zurückzugehen, um zunächst nur die entschieden systematische Tendenz in Friedrich Schlegels Denken um die Jahrhundertwende wahrzunehmen; die übliche Auffassung von seinem Verhältnis zum systematischen Denken ist eher daher zu verstehen, daß man ihn zu wenig, als daß man ihn zu genau beim Wort genommen hat. Die Tatsache, daß ein Autor sich in Aphorismen ausspricht, wird niemand letzthin als einen Beweis gegen seine systematische Intention gelten lassen. Nietzsche z. B. hat aphoristisch geschrieben, dazu sich als Gegner des Systems bezeichnet, dennoch hat er seine Philosophie umfassend und einheitlich nach den leitenden Ideen durchdacht und zuletzt sein System zu schreiben begonnen. Schlegel dagegen hat sich niemals auch nur schlechthin als Gegner der Systematiker bekannt. Bei allem scheinbaren Zynismus ist er bezeichnenderweise in seiner Reifezeit auch seinen eigenen Worten nach niemals Skeptiker gewesen. »Als vorübergehender Zustand ist der Skeptizismus logische Insurrektion; als System ist er Anarchie. Skeptische Methode wäre also ungefähr wie insurgente Regierung«<sup>83</sup>, heißt es in den Athenäumsfragmenten. Die Logik nennt er

80 Elkuß 74.

81 Elkuß 75.

82 Elkuß 33.

83 A 97.

ebendort eine »Wissenschaft, welche von der Forderung der positiven Wahrheit und der Voraussetzung der Möglichkeit eines Systems ausgeht«<sup>84</sup>. Die bei Windischmann veröffentlichten Fragmente<sup>85</sup> geben Zeugnis in Fülle, daß er seit dem Jahre 1796 über das Wesen des Systems und die Möglichkeit seiner Begründung angestrengt nachdachte; es war jene Gedankenentwicklung, die im System der Vorlesungen mündete. Die zyklische Philosophie<sup>86</sup> ist der Titel, unter welchem Schlegel damals das System vorstellte. Von den wenigen Bestimmungen, die er von ihr gibt, ist die wichtigste, die ihren Namen begründet: »Es muß der Philosophie nicht bloß ein Wechselbeweis, sondern auch ein Wechselbegriff zugrunde liegen. Man kann bei jedem Begriff wie bei jedem Erweis wieder nach einem Begriff und Erweis desselben fragen. Daher muß die Philosophie wie das epische Gedicht in der Mitte anfangen, und es ist unmöglich, dieselbe so vorzutragen und Stück für Stück hinzuzählen, daß gleich das erste für sich vollkommen begründet und erklärt wäre. Es ist ein Ganzes, und der Weg, es zu erkennen, ist also keine gerade Linie, sondern ein Kreis. Das Ganze der Grundwissenschaft muß aus zwei Ideen, Sätzen, Begriffen . . . ohne allen weiteren Stoff abgeleitet sein«<sup>87</sup>. Diese Wechselbegriffe sind dann später in den Vorlesungen die beiden Pole der Reflexion, die sich letzten Endes als einfache Urreflexion und als einfache absolute Reflexion kreisförmig wieder zusammenschließen. Die Philosophie beginnt in der Mitte, bedeutet, daß sie keinen ihrer Gegenstände mit der Urreflexion identifiziert, sondern in ihnen ein Mittleres im Medium sieht. Als weiteres Motiv kommt in jener Zeit noch die Frage des erkenntnistheoretischen Realismus und Idealismus bei Schlegel hinzu, die sich in den Vorlesungen von selbst erledigt. Nur aus der Ignorierung der Windischmannschen Vorlesungen erklärt es sich also, daß Kircher mit Hinsicht auf die Fragmente von 1796 ab sagen konnte: »Das System der zyklischen Philosophie hat Friedrich nicht ausgeführt; es sind lauter Vorarbeiten, Voraussetzungen, es sind die subjektiven Grundlagen des Systems, die

84 A 91.

85 Vorlesungen 405 ff.

86 Vgl. Vorlesungen 421.

87 Vorlesungen 407.

in Begriffe gestalteten Antriebe und Bedürfnisse seines philosophischen Geistes, was uns davon erhalten ist«<sup>88</sup>.

Dafür jedoch, daß Schlegel in der Athenäumszeit zu keiner vollen Klarheit über seine systematische Intention gelangen konnte, lassen sich mehrere Gründe namhaft machen. Die systematischen Gedanken besaßen damals nicht die Vorherrschaft in seinem Geiste, und dies hängt einerseits damit zusammen, daß er nicht genügend logische Kraft besaß, um sie aus seinem damals noch reichen und leidenschaftlichen Denken herauszuarbeiten, andererseits damit, daß er kein Verständnis für den Systemwert der Ethik hatte. Das ästhetische Interesse überwog alles. »Friedrich Schlegel war ein Künstler-Philosoph, oder ein philosophierender Künstler, als solcher ging er einerseits den Traditionen der philosophischen Zünftler nach und suchte Zusammenhang mit der Philosophie seiner Zeit, andererseits war er zu sehr Künstler, um beim rein Systematischen stehen zu bleiben.«<sup>89</sup> Bei Schlegel tritt, um auf den obigen Vergleich zurückzukommen, das Gradnetz seiner Gedanken unter der überdeckenden Zeichnung fast nie hervor. Wenn die Kunst als das absolute Reflexionsmedium die systematische Grundkonzeption der Athenäumszeit ist, so findet sich diese fortwährend durch andere Bezeichnungen substituiert, die den Anschein der verwirrenden Vielgestaltigkeit seines Denkens hervorrufen. Das Absolute erscheint bald als Bildung, bald als Harmonie, als Genie oder Ironie, als Religion, Organisation oder Geschichte. Und es soll gar nicht geleugnet werden, daß in anderen Zusammenhängen es wohl denkbar wäre, eine der anderen Bestimmungen – also nicht die Kunst, sondern etwa die Geschichte – jenem Absoluten, wofern nur sein Charakter als Reflexionsmedium gewahrt bliebe, einzuzichnen. Unstreitig aber lassen die meisten dieser Bezeichnungen gerade jene philosophische Fruchtbarkeit vermissen, die in der Analyse des Begriffs der Kunstkritik für die Bestimmung des Reflexionsmediums als Kunst aufgewiesen werden soll. Der Begriff der Kunst ist in der Athenäumszeit eine – und außer dem der Geschichte vielleicht die einzige – legitime Erfüllung der systematischen Intention Friedrich Schlegels<sup>90</sup>. Eine

<sup>88</sup> Kircher 147.

<sup>89</sup> Pingoud 44.

<sup>90</sup> Sehr interessant ist es, zu verfolgen, wie der Übergang von der Bestimmung des



seiner typischen Verschiebungen und Überdeckungen möge hier, wenn auch vorgreifend, ihre Stelle finden: »Die Kunst, aus dem Impulse der strebenden Geistigkeit gestaltend, bindet diese in immer wieder neuen Formen mit dem Geschehen des gesamten Lebens der Gegenwart und der Vergangenheit. Die Kunst heftet sich nicht an einzelne Geschehnisse der Geschichte, sondern an deren Gesamtheit; vom Gesichtspunkt der sich ewig vervollkommnenden Menschheit aus, faßt sie den Komplex der Geschehnisse vereinheitlichend und veranschaulichend zusammen. Die Kritik... sucht das Menschheitsideal aufrechtzuerhalten, indem sie... auf dasjenige Gesetz hinausgeht, das sich an frühere Gesetze knüpfend, die Annäherung an das ewige Menschheitsideal verbürgt«<sup>91</sup>. Dies ist eine Paraphrase des Gedankens in der Condorçet-Kritik des frühen Schlegel (1795). In den Schriften um 1800 nehmen, wie sich noch ergeben wird, derartige Amalgamierungen und gegenseitige Trübungen mehrerer Begriffe des Absolutums, die in solcher Vermischung ihre Fruchtbarkeit selbstverständlich einbüßen, überhand. Wer nach solchen Sätzen sich ein Bild vom tieferen Wesen der Schlegelschen Kunstauffassung machen wollte, müßte notwendig irren.

Schlegels vielfältige Bestimmungsversuche des Absoluten entspringen nicht allein aus einem Mangel, nicht nur aus Unklarheit. Ihnen liegt vielmehr eine eigentümliche positive Tendenz seines Denkens zugrunde. In ihr findet die oben gestellte Frage nach dem Grunde der Dunkelheit so vieler Schlegelscher Fragmente und gerade ihrer systematischen Intentionen ihre Antwort. Das Absolute war für Friedrich Schlegel in der Athenäumszeit allerdings das System in der Gestalt der Kunst. Aber er suchte dies Absolute nicht systematisch, sondern vielmehr umgekehrt das System absolut zu erfassen. Dies war das Wesen seiner Mystik, und obwohl er sie im Grunde bejahte, blieb ihm das Verhängnisvolle dieses Versuches nicht verborgen. Von Jacobi – daß Schlegel sich nicht selten gegen Jacobi wandte, um öffentlich eigene Fehler zu geißeln, hat Enders gezeigt – heißt

Reflexionsmediums als Kunst zu derjenigen als absolutes Ich sich allmählich vorbereitet. Er vollzieht sich über die Idee der Menschheit (I 45, 98). Auch dieser Begriff wird als Medium gedacht. (Vgl. auch die Theorie des Mittlers A 234, Novalis' Schriften 18 f. und sonst.)

91 Pingoud 32 f.

es in den Windischmannschen Fragmenten: »Jacobi ist zwischen die absolute Philosophie geraten und zwischen die systematische, und da ist sein Geist zuschanden gequetscht«<sup>92</sup>, eine Bemerkung, die etwas boshafter pointiert auch in den Athenäumsfragmenten<sup>93</sup> Platz gefunden hat. Auch Schlegel selbst vermochte nicht, den mystischen Impuls absoluter Erfassung des Systems, den »alten Hang zum Mystizismus«<sup>94</sup> von sich fernzuhalten. Das Gegenteil macht er Kant zum Vorwurf: »Er polemisiert ... gar nicht die transzendente Vernunft, sondern die absolute – oder auch wohl die systematische«<sup>95</sup>. Unübertrefflich charakterisiert er diese Idee absoluten Erfassens des Systems mit der Frage: »Sind nicht alle Systeme Individuen ...?«<sup>96</sup> Denn freilich, wenn dies der Fall wäre, so könnte man daran denken, Systeme ebenso intuitiv in ihrer Ganzheit zu durchdringen wie eine Individualität. Schlegel ist sich denn auch über die extreme Folgerung der Mystik im klaren gewesen: »Der konsequente Mystiker muß die Mitteilbarkeit alles Wissens nicht bloß dahingestellt sein lassen, sondern geradezu leugnen; dies muß tiefer nachgewiesen werden, als die gewöhnliche Logik reicht«<sup>97</sup>. Mit diesem Satze aus dem Jahre 1796 kombiniere man den gleichzeitigen: »Die Mitteilbarkeit des wahren Systems kann nur beschränkt sein; das läßt sich a priori beweisen«<sup>98</sup>, um zu erkennen, wie bewußt Schlegel sich schon frühe als Mystiker fühlte. In den Vorlesungen ist dann dieser Gedanke zum unverhülltesten Ausdruck gekommen: »Das Wissen geht bloß nach innen, ist an und für sich selbst unmitteilbar, wie dann auch nach dem gewöhnlichen Ausdruck der Nachdenkende sich in sich selbst verliert ... Erst durch die Darstellung kommt ... die Gemeinsamkeit ... Es läßt sich freilich annehmen, daß es ein inneres Wissen gibt vor aller Darstellung oder jenseits derselben; aber dies ist ... in dem Grade unverständlich, als es darstellungslos ist«<sup>99</sup>. Novalis ist hierin mit Schlegel einig: die Philo-

92 Vorlesungen 419.

93 A 346.

94 Jugendschriften II, 387.

95 Vorlesungen 416 f.

96 A 242.

97 Vorlesungen 405.

98 Vorlesungen 408.

99 Vorlesungen 57.

sophie »ist eine mystische ... durchdringende Idee, die uns unaufhaltsam nach allen Richtungen hineintreibt«<sup>100</sup>. – In seiner Terminologie hat sich die mystische Tendenz von Friedrich Schlegels Philosophieren am klarsten ausgeprägt. Im Jahre 1798 schreibt sein Bruder an Schleiermacher: »Die Randglossen meines Bruders rechne ich auch zu dem Gewinn; denn sie gelingen ihm weit besser als ganze Briefe, sowie Fragmente besser als Abhandlungen und selbstgeprägte Wörter besser als Fragmente. Am Ende beschränkt sich sein ganzes Genie auf mystische Terminologie«<sup>101</sup>. Wirklich hat das, was A. W. Schlegel sehr treffend als mystische Terminologie bezeichnet, den genauesten Zusammenhang mit Friedrich Schlegels Genie, mit seinen bedeutendsten Konzeptionen und seiner eigentümlichen Denkweise. Diese nötigte ihn, zwischen dem diskursiven Denken und der intellektuellen Anschauung eine Vermittlung zu suchen, da das eine seiner auf intuitives Begreifen gerichteten Intention, die andere seinem systematischen Interesse nicht genügte. Er fand sich also, da sein Denken nicht systematisch entfaltet, wohl aber durchaus systematisch orientiert war, vor das Problem gestellt, mit äußerster Eingeschränktheit des diskursiven Denkens das Maximum an systematischer Tragweite der Gedanken zu verbinden. Was insbesondere die intellektuelle Anschauung betrifft, so ist Schlegels Denkweise im Gegensatz zu derjenigen vieler Mystiker ausgezeichnet durch Indifferenz gegen Anschaulichkeit; er beruft sich nicht auf intellektuelle Anschauungen und entrückte Zustände. Vielmehr sucht er, um es in eine Formel zusammenzufassen, eine unanschauliche Intuition des Systems, und er findet sie in der Sprache. Die Terminologie ist die Sphäre, in welcher jenseits von Diskursivität und Anschaulichkeit sich sein Denken bewegt. Denn der Terminus, der Begriff enthielt für ihn den Keim des Systems, war im Grunde nichts anderes als ein präformiertes System selbst. Schlegels Denken ist ein *absolut begriffliches*, d. h. sprachliches. Die Reflexion ist der intentionale Akt absoluter Erfassung des Systems und die adäquate Ausdrucksform dieses Aktes ist der Begriff. In dieser Anschauung liegt das Motiv der zahlreichen terminologischen Neubildungen Friedrich Schlegels und der tiefste Grund seiner

100 Schriften 54.

101 Aus Schleiermachers Leben III, 71.

ständig erneuerten Benennungen des Absoluten. – Für das frühromantische Denken ist dieser Denktypus charakteristisch, er findet sich auch bei Novalis, obschon weniger ausgeprägt als bei Schlegel. Der letzte hat die Beziehung des terminologischen Denkens auf das System in den Vorlesungen klar ausgesprochen: »der Gedanke eben, worin man die Welt in eins zusammenfassen und den man wieder zu einer Welt erweitern kann, ... ist, was man Begriff nennt«<sup>102</sup>. »... so wäre sehr wohl ein System vielmehr nur ein umfassender Begriff zu nennen.«<sup>103</sup> Aber auch wenn im Athenäum gesagt wird: »Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden«<sup>104</sup>, kann als Organon dieser Verbindung wieder nichts anderes als der begriffliche Terminus gedacht sein. Im Begriff allein kann auch die individuelle Natur, die Schlegel, wie gesagt, dem System vindiziert, zum Ausdruck gelangen. – Ganz allgemein heißt es von den sittlichen Menschen: »Ein gewisser Mystizismus des Ausdrucks, der bei einer romantischen Phantasie und mit grammatischem<sup>105</sup> Sinn verbunden etwas sehr Reizendes und etwas sehr Gutes sein kann, dient ihnen oft als Symbol ihrer schönen Geheimnisse«<sup>106</sup>. Ähnlich schreibt Novalis: »Wie oft fühlt man die Armut an Worten, um mehrere Ideen mit einem Schlage zu treffen«<sup>107</sup>. Und umgekehrt: »Mehrere Namen sind einer Idee vorteilhaft«<sup>108</sup>.

Die allgemeinste Rolle hat diese mystische Terminologie in der Frühromantik in der Form des Witzes gespielt. Neben Friedrich Schlegel haben sich auch Novalis und Schleiermacher für dessen Theorie interessiert; sie nimmt in den Fragmenten des ersten einen breiten Raum ein. Im Grunde ist sie keine andere als die Theorie der mystischen Terminologie. Diese ist der Versuch, das System beim Namen zu nennen, d. h. in einem mystischen indi-

102 Vorlesungen 50.

103 Vorlesungen 55.

104 A 53.

105 Das heißt: etymologischem; in mystizistischer Anspielung auf γράμμα, Buchstabe. Vgl. Schlegel: »Der Buchstab' ist der echte Zauberstab.« (Novalis Briefwechsel, 90.)

106 A 414.

107 Schriften 18.

108 Schriften 10.

viduellen Begriff so zu erfassen, daß die systematischen Zusammenhänge in ihm inbegriffen sind. Die Voraussetzung eines stetigen medialen Zusammenhanges, eines Reflexionsmediums der Begriffe liegt dabei vor. Im Witz tritt, wie im mystischen Terminus, jenes begriffliche Medium blitzartig in Erscheinung. »Ist aller Witz Prinzip und Organ der Universalphilosophie und alle Philosophie nichts anderes als der Geist der Universalität, die Wissenschaft aller sich ewig mischenden und wieder trennenden Wissenschaften, eine logische Chemie, so ist der Wert und die Würde jenes absoluten, enthusiastischen, durch und durch materialen Witzes, worin Baco und Leibniz . . . jener einer der ersten, dieser einer der größten Virtuosen war, unendlich.«<sup>109</sup> Wenn der Witz bald als »logische Geselligkeit«<sup>110</sup>, bald als »chemischer . . . Geist«<sup>111</sup>, als »fragmentarische Genialität«<sup>112</sup>, oder als »prophetisches Vermögen«<sup>113</sup> charakterisiert, wenn er bei Novalis als ein »magisches Farbenspiel in höheren Sphären«<sup>114</sup> bezeichnet wird, so ist dies alles von der Bewegung der Begriffe in ihrem eigenen Medium gesagt, welche im Witz bewirkt und im mystischen Terminus bezeichnet wird. »Witz ist die Erscheinung, der äußere Blitz der Phantasie. Daher . . . das Witzähnliche der Mystik.«<sup>115</sup> In dem Aufsatz »Ueber die Unverständlichkeit« will Schlegel zeigen, »daß die Worte sich selbst oft besser verstehen, als diejenigen, von denen sie gebraucht werden, . . . daß es unter den philosophischen Worten . . . geheime Ordensverbindungen geben muß; . . . daß man die reinste und gediegenste Unverständlichkeit gerade aus der Wissenschaft und aus der Kunst erhält, die ganz eigentlich aufs Verständigen und Verständlichmachen ausgehen, aus der Philosophie und Philologie«<sup>116</sup>. Gelegentlich hat Schlegel von einer »dicke(n), feurige(n) Vernunft« gesprochen, »welche den Witz eigentlich zum Witz macht und dem gediegenen Stil das Elastische gibt und das Elektrische«. Indem er diese dem »was man gewöhn-

109 A 220, siehe auch das Weitere daselbst.

110 L 56.

111 A 366.

112 L 9.

113 L 126.

114 Schriften 9.

115 I 26.

116 Jugendschriften II, 387.

lich Vernunft nennt« gegenüberstellte<sup>117</sup>, hat er offenbar seine Art zu denken höchst treffend bezeichnet. Es war, wie schon gesagt wurde, die eines Menschen, dem jeder einzelne Einfall die ganze ungeheure Ideenmasse in Bewegung setzte, der Phlegma mit Glut im Ausdruck seiner geistigen wie seiner leiblichen Physiognomie vereinigte. Es soll schließlich im Vorbeigehen die Frage aufgeworfen werden, ob nicht jener terminologischen Tendenz, die bei Schlegel so klar und bestimmend hervortritt, für alles mystische Denken eine typische Bedeutung zukomme, deren nähere Untersuchung sich verlohnen und schließlich auf das a priori, das der Terminologie jedes Denkers zugrunde liegt, führen würde.

Nicht sowohl aus polemischen und rein literarischen Motiven, als vielmehr auf Grund der dargestellten tieferen Tendenzen ist die romantische »Kunstsprache«<sup>118</sup> gebildet worden, von deren »hypertrophische(r) Ausbildung«<sup>119</sup> Elkuß spricht. Aber er verkennet dabei nicht: »Jene Spekulationen werden ja für das Bewußtsein jedes Einzelnen durchaus eine reale Funktion besessen haben, und es entsteht die schwierige Aufgabe, den Inbegriff von Bedürfnis . . . und Erkenntnis zu entwickeln, den die romantische Schule in allen jenen Hieroglyphen von der Transzendentalpoesie bis zum magischen Idealismus zu besitzen meinte«<sup>120</sup>. Groß ist in der Tat die Anzahl jener hieroglyphischen Ausdrücke; für einige von ihnen, wie den Begriff der Transzendentalpoesie und der Ironie, wird sich eine Erklärung im Laufe der Arbeit ergeben, andere, wie die Begriffe des Romantischen und der Arabeske, können hier nur ganz kurz, wieder andere, wie z. B. der der Philologie, gar nicht behandelt werden. Dagegen ist der romantische Begriff der Kritik selbst ein exemplarischer Fall mystischer Terminologie, und aus diesem Grunde ist denn auch diese Arbeit nicht Wiedergabe einer romantischen Theorie der Kunstkritik, sondern die Analysis ihres Begriffs. Diese kann hier noch nicht seinen Gehalt, sondern nur seine terminologischen Beziehungen treffen. Sie führen über die engere Bedeutung des Wortes Kritik als Kunstkritik hinaus, und es muß daher ein Blick auf die merkwürdige Verkettung fallen, durch welche der Begriff der Kritik zum esoterischen

117 L 104.

118 Elkuß 44.

119 Ebenda.

120 Elkuß 40.

Hauptbegriff der Romantischen Schule, neben jenem Terminus, der ihr den Namen gibt, wurde.

Von allen philosophischen und ästhetischen Fachausdrücken dürften die Worte Kritik und kritisch in den Schriften der Frühromantiker leicht die häufigsten sein. »Du schaffst eine Kritik«<sup>121</sup>, schreibt Novalis im Jahre 1796 seinem Freunde, als er ihm das höchste Lob zuteil werden lassen will, und zwei Jahre später spricht Schlegel es mit Selbstbewußtsein aus, daß er »aus den Tiefen der Kritik« begonnen habe. »Höherer Kritizismus«<sup>122</sup> ist den Freunden eine geläufige Bezeichnung für all ihre theoretischen Bestrebungen. Durch Kants philosophisches Werk hatte der Begriff der Kritik für die jüngere Generation eine gleichsam magische Bedeutung erhalten; jedenfalls verband sich mit ihm ausgesprochenermaßen gerade nicht der Sinn einer bloß beurteilenden, nicht produktiven Geisteshaltung, sondern für die Romantiker und für die spekulative Philosophie bedeutete der Terminus kritisch: objektiv produktiv, schöpferisch aus Besonnenheit. Kritisch sein hieß die Erhebung des Denkens über alle Bindungen so weit treiben, daß gleichsam zauberisch aus der Einsicht in das Falsche der Bindungen die Erkenntnis der Wahrheit sich schwang. In dieser positiven Bedeutung gewinnt das kritische Verfahren die denkbar nächste Verwandtschaft mit dem reflektierenden, und in Aussprüchen wie dem folgenden gehen beide ineinander über: »In jeder Philosophie, die mit Beobachtung<sup>123</sup> ihres eigenen Verfahrens, mit Kritik anfängt, hat der Anfang immer etwas Eigentümliches«<sup>124</sup>. Dasselbe bedeutet es, wenn Schlegel vermutet: »Abstraktion, und besonders praktische, ist wohl am Ende nichts als Kritik«<sup>125</sup>. Denn er las bei Fichte, daß »keine Abstraktion . . . ohne Reflexion und keine Reflexion ohne Abstraktion möglich«<sup>126</sup> sei. So ist es endlich nicht einmal mehr unverständlich, wenn er zum Ärger seines Bruders, der das »wahre(n) Mystizismus«<sup>127</sup> nennt, die Behauptung aufstellt, »jedes Fragment sei kritisch«, »kritisch und Frag-

121 Briefwechsel 17.

122 Schriften 428, auch »höhere« (A 121) oder »absolute« Kritik.

123 sc. bewußter, reflektierender.

124 Vorlesungen 23.

125 Vorlesungen 421.

126 Fichte 67.

127 Aus Schleiermachers Leben III, 71.

mente wäre tautologisch<sup>128</sup>. Denn ein Fragment – auch dies ein mystischer Terminus – ist für ihn, wie alles Geistige, ein Reflexionsmedium<sup>129</sup>. – Nicht so weit, als man meinen sollte, weicht diese positive Betonung des Kritikbegriffs vom Kantischen Sprachgebrauch ab. Kant, in dessen Terminologie gar nicht wenig mystischer Geist enthalten ist, hatte sie vorbereitet, indem er den beiden verworfenen Standpunkten des Dogmatismus und Skeptizismus nicht sowohl die wahre Metaphysik, in der sein System gipfeln sollte, als »Kritik«, in deren Namen es inauguriert wurde, entgegenhielt. Man darf also sagen, daß der Kritikbegriff bereits bei Kant doppelsinnig spielt, welcher Doppelsinn sich bei den Romantikern potenziert, weil sie durch das Wort Kritik zugleich auch auf Kants ganze historische Leistung und nicht nur auf seinen Begriff der Kritik Bezug nehmen. Endlich haben sie auch das unvermeidliche negative Moment dieses Begriffs zu bewahren und zu verwenden verstanden. Auf die Dauer konnten die Romantiker eine ungeheure Diskrepanz zwischen dem Anspruch und der Leistung ihrer theoretischen Philosophie nicht übersehen. Da stellt sich wieder zur rechten Zeit das Wort Kritik ein. Denn es besagt, so hoch man die Geltung eines kritischen Werkes auch immer bewerte, daß es das Abschließende nicht sein kann. In diesem Sinne haben die Romantiker unter dem Namen der Kritik zugleich die unausweichliche Unzulänglichkeit ihrer Bemühungen eingestanden, als eine notwendige zu bezeichnen gesucht und so endlich in diesem Begriff auf die notwendige Unvollständigkeit der Unfehlbarkeit, wie man es bezeichnen kann, angespielt.

Eine besondere terminologische Beziehung ist schließlich für den Kritikbegriff auch in seiner engeren, kunsttheoretischen Bedeutung wenigstens vermutungsweise festzustellen. Erst mit den Romantikern setzte sich der Ausdruck Kunstkritiker gegenüber dem älteren Kunstrichter endgültig durch. Man vermied die Vorstellung eines zu Gericht-Sitzens über Kunstwerke, eines an geschriebene oder ungeschriebene Gesetze fixierten Urteilspruches, man dachte dabei an Gottsched, wenn nicht etwa noch an Lessing und Winckelmann. Ebenso sehr aber fühlte man sich im Gegensatz zu den Theoremen des Sturmes und Dranges.

128 Briefe 344.

129 Vgl. dazu A 22, A 206.



Diese führten, zwar nicht durch zweiflerische Tendenzen, sondern durch schrankenlosen Glauben an das Recht der Genialität, zur Aufhebung aller festen Grundsätze und Kriterien der Beurteilung. Jene Richtung durfte man als eine dogmatische, diese in ihren Wirkungen als eine skeptische auffassen; da lag es überaus nahe, die Überwindung beider in der Kunsttheorie unter dem gleichen Namen zu vollziehen, unter dem Kant in der Erkenntnistheorie jenen Gegensatz geschlichtet hatte. Wenn man den Überblick liest, den Schlegel im Anfang des Aufsatzes »Ueber das Studium der Griechischen Poesie« über die Kunstrichtungen seiner Zeit gibt, so möchte man glauben, daß er der Analogie der kunsttheoretischen und der erkenntnistheoretischen Problemlage sich mehr oder weniger deutlich bewußt gewesen sei: »Hier empfahl sie<sup>130</sup> durch den Stempel ihrer Autorität sanktionierte Werke als ewige Muster der Nachahmung: dort stellte sie absolute Originalität als den höchsten Maßstab alles Kunstwerts auf und bedeckte den entferntesten Verdacht der Nachahmung mit unendlicher Schmach. Strenge forderte sie in scholastischer Rüstung unbedingte Unterwerfung auch unter ihre willkürlichsten, offenbar törichtesten Gesetze; oder sie vergötterte in mystischen Orakelsprüchen das Genie, machte eine künstliche Gesetzlosigkeit zum ersten Grundsatz und verehrte mit stolzem Aberglauben Offenbarungen, die nicht selten sehr zweideutig waren«<sup>131</sup>.

#### IV. DIE FRÜHROMANTISCHE THEORIE DER NATURERKENNTNIS

Kritik schließt die Erkenntnis ihres Gegenstandes ein. Darum erfordert die Darstellung des frühromantischen Begriffs der Kunstkritik eine Charakteristik der ihr zugrunde liegenden Theorie der Gegenstandserkenntnis. Diese ist von der Erkenntnis des Systems oder des Absoluten zu unterscheiden, deren Theorie oben gegeben wurde. Sie ist aber aus ihr abzuleiten; sie betrifft die Naturgegenstände und die Kunstwerke, deren erkenntnistheoretische Problematik mehr als die anderer Gebilde die ersten Romantiker beschäftigt hat. Die frühromantische

130 sc. die Kunst.

131 Jugendschriften I, 90.

Theorie der Kunsterkenntnis hat unter dem Titel der Kritik vor allen Friedrich Schlegel, die der Naturerkenntnis unter anderen Novalis ausgebildet. In diesen Ausbildungen treten von den verschiedenen Zügen einer allgemeinen Theorie der Gegenstandserkenntnis bald in dieser der eine, bald in jener der andere mit besonderer Deutlichkeit hervor, so daß für das gründliche Verständnis einer Ausbildung auch die andere kurz zu berücksichtigen ist. Ein Blick auf die Theorie der Naturerkenntnis ist für die Darstellung des Begriffs der Kunstkritik unentbehrlich. Beide hängen in gleichem Maße von den allgemeinen systematischen Voraussetzungen ab und stimmen als Folgerungen mit jenen zusammen und miteinander überein.

Die Theorie der Gegenstandserkenntnis ist durch die Entfaltung des Reflexionsbegriffs in seiner Bedeutung für den Gegenstand bestimmt. Der Gegenstand, wie alles Wirkliche, liegt im Reflexionsmedium. Das Reflexionsmedium ist aber methodisch oder erkenntnistheoretisch angesehen das Medium des Denkens, denn es ist nach dem Schema der Reflexion des Denkens, der kanonischen Reflexion, gebildet. Zur kanonischen Reflexion wird diese Reflexion des Denkens, weil in ihr am evidentesten die beiden Grundmomente aller Reflexion sich ausgeprägt finden: Selbsttätigkeit und Erkennen. Denn in ihr wird dasjenige reflektiert, gedacht, was doch allein reflektieren kann: das Denken. Es wird also selbsttätig gedacht. Und weil es als sich selbst reflektierend gedacht wird, wird es als sich selbst unmittelbar erkennend gedacht. In dieser Erkenntnis des Denkens durch sich selbst ist, wie bemerkt wurde, alle Erkenntnis überhaupt eingeschlossen. Daß aber a priori jene bloße Reflexion, das Denken des Denkens, als ein Erkennen des Denkens von den Romantikern aufgefaßt wurde, rührt daher, daß sie jenes erste ursprüngliche, stoffliche Denken, den Sinn, bereits als erfüllt voraussetzen. Auf Grund dieses Axioms wird das Reflexionsmedium zum System, das methodische Absolutum zum ontologischen. Auf mannigfache Weise kann es bestimmt gedacht werden: als Natur, als Kunst, als Religion usw. Niemals aber wird es den Charakter des Denkmediums verlieren, eines Zusammenhanges denkender Beziehung. In allen seinen Bestimmungen bleibt also das Absolutum ein Denkendes, und ein denkendes Wesen ist alles, was es erfüllt. Damit ist der romantische Grundsatz der

Theorie der Gegenstandserkenntnis gegeben. Alles, was im Absolutum ist, alles Wirkliche denkt; es kann, weil dies Denken das der Reflexion ist, nur sich selbst, genauer gesagt, nur sein eigenes Denken denken; und weil dieses eigene Denken ein erfülltes substantielles ist, so erkennt es sich selbst zugleich, indem es sich denkt. Als Ich ist das Absolutum und was in ihm besteht, nur unter einem ganz besonderen Gesichtspunkt zu bezeichnen. Die Windischmannschen Vorlesungen, nicht aber die Athenäumsfragmente sehen es so an; auch Novalis scheint oft diese Betrachtungsweise zurückzustellen. Alle Erkenntnis ist Selbsterkenntnis eines denkenden Wesens, das kein Ich zu sein braucht. Vollends das Fichtesche Ich, das dem Nicht-Ich, der Natur entgegengesetzt ist, bedeutet für Schlegel und Novalis nur eine niedere der unendlich vielen Formen des Selbst. Für die Romantiker gibt es vom Standpunkt des Absoluten aus kein Nicht-Ich, keine Natur im Sinne eines Wesens, das nicht selbst wird. »Selbstheit ist der Grund aller Erkenntnis«<sup>132</sup> heißt es bei Novalis. Die Keimzelle jeder Erkenntnis ist also ein Reflexionsvorgang in einem denkenden Wesen, durch den es sich selbst erkennt. Jedes Erkanntwerden eines denkenden Wesens setzt dessen Selbsterkenntnis voraus. »Alles, was man denken kann, denkt selbst«<sup>133</sup>; ist ein Denkproblem«<sup>134</sup> lautet der Satz, den nicht umsonst Friedrich Schlegel in der Ausgabe, die er von den Werken seines verstorbenen Freundes besorgte, an die Spitze der Fragmente stellte.

Diese Bedingtheit jeder Objekterkenntnis in einer Selbsterkenntnis des Objekts zu behaupten, ist Novalis nicht müde geworden. In der paradoxesten, zugleich hellsten Gestalt in dem kurzen Satz: »die Wahrnehmbarkeit eine Aufmerksamkeit«<sup>135</sup>. Ob in diesem Satz über die Aufmerksamkeit des Gegenstandes auf sich selbst hinaus noch die auf den Wahrnehmenden gemeint ist, tut nichts zur Sache; denn selbst wenn er diesen Gedanken deutlich ausspricht: »In allen Prädikaten, in denen wir das Fossil sehen, sieht es uns«<sup>136</sup>, kann doch jene Aufmerksamkeit

132 Schriften 579.

133 sc. sich selbst.

134 Schriften 285.

135 Schriften 293.

136 Schriften 285.

auf den Sehenden sinngemäß nur als Symptom für die Fähigkeit des Dinges, sich selbst zu sehen, verstanden werden. Außer der Sphäre des Denkens und Erkennens umfaßt also jene Grundgesetzlichkeit des Reflexionsmediums auch die der Wahrnehmung, und endlich sogar die der Tätigkeit. »Ein Stoff muß sich selbst behandeln, um behandelt zu sein«<sup>137</sup>, heißt das Gesetz, dem diese unterliegt. – Erkennen und Wahrnehmen insbesondere sollen gleichsam auf alle Dimensionen der Reflexion bezogen und in allen fundiert sein: »Sieht man etwa jeden Körper nur so weit, als er sich selbst sieht und man sich selbst sieht?«<sup>138</sup> Wie jede Erkenntnis nur vom Selbst ausgeht, so erstreckt sie sich auch allein auf dieses: »Gedanken sind nur mit Gedanken gefüllt, nur Denkfunktionen, wie Gesichte Augen- und Lichtfunktionen. Das Auge sieht nichts wie Auge, das Denkorgan nichts wie Denkorgane oder das dazugehörige Element«<sup>139</sup>. »Wie das Auge nur Augen sieht – so der Verstand nur Verstand, die Seele Seelen, die Vernunft Vernunft, der Geist Geister etc.; die Einbildungskraft nur Einbildungskraft, die Sinne Sinne; Gott wird nur durch einen Gott erkannt.«<sup>140</sup> In diesem letzten Fragment erscheint der Gedanke, daß jedes Wesen allein sich selbst erkenne, modifiziert zu dem Satz, jedes Wesen erkenne nur das ihm selbst Gleiche und werde allein durch Wesen erkannt, die ihm gleichen. Damit ist die Frage nach dem Verhältnis von Subjekt und Objekt in der Erkenntnis berührt, welche für die Selbsterkenntnis nach romantischer Auffassung keine Rolle spielt.

Wie ist Erkenntnis außerhalb der Selbsterkenntnis, d. h. wie ist Objektserkenntnis möglich? Sie ist es nach den Prinzipien des romantischen Denkens in der Tat nicht. Wo keine Selbsterkenntnis ist, da ist gar kein Erkennen, wo Selbsterkenntnis ist, ist die Subjekt-Objekt-Korrelation aufgehoben, wenn man will: ein Subjekt ohne Objekt-Korrelat gegeben. Trotzdem bildet die Wirklichkeit nicht ein Aggregat in sich abgeschlossener Monaden, die in keine reale Beziehung zu einander treten können. Ganz im Gegenteil sind alle Einheiten im Wirklichen außer dem Absoluten selbst nur relative. Sie sind so wenig in sich

137 Schriften herausgegeben von Minor III, 166.

138 Schriften 285.

139 Schriften 355.

140 Schriften 190.

abgeschlossen und beziehungslos, daß sie durch Steigerung ihrer Reflexion (Potenzieren, Romantisieren; s. o. p. 37) vielmehr andre Wesen, Reflexionszentren, mehr und mehr ihrer eigenen Selbsterkenntnis einverleiben können. Diese romantische Vorstellungsweise betrifft jedoch nicht nur die individuell menschlichen Reflexionszentren. Nicht die Menschen allein können ihre Erkenntnis durch gesteigerte Selbsterkenntnis in der Reflexion erweitern, sondern ebenso können das die sogenannten Naturdinge. Bei diesen hat der Vorgang eine wesentliche Beziehung auf das, was gemeinhin ihr Erkanntwerden genannt wird. Das Ding strahlt nämlich in dem Maße, als es in sich die Reflexion steigert und in seine Selbsterkenntnis andere Wesen einbegreift, seine ursprüngliche Selbsterkenntnis auf diese aus. Auch auf diese Weise kann der Mensch jener Selbsterkenntnis anderer Wesen teilhaftig werden; dieser Weg wird mit dem erstgenannten in der Erkenntnis zweier Wesen durch einander, die im Grunde die Selbsterkenntnis ihrer reflexiv erzeugten Synthesis ist, koinzidieren. Demnach ist alles, was sich dem Menschen als sein Erkennen von einem Wesen darstellt, in ihm der Reflex der Selbsterkenntnis des Denkens in demselbigen. Ein bloßes Erkanntwerden eines Dinges gibt es also nicht, ebenso wenig aber ist das Ding oder Wesen beschränkt auf ein bloßes durch sich allein Erkanntwerden. Die Steigerung<sup>141</sup> der Refle-

141 Es kann sich in der Tat in der Erkenntnis nur um eine Steigerung, Potenzierung der Reflexion handeln, eine rückläufige Bewegung scheint trotz Schlegels und Novalis' in dieser Hinsicht falsch schematisierender Ausführungen sowohl im Denkschema der Reflexion als auch in der Erkenntnis durch Reflexion denkunmöglich. Sie ist auch im Einzelfall von ihnen nie behauptet worden. Denn die Reflexion ist wohl zu steigern, nicht aber wieder zu vermindern; die Verminderung ergibt weder eine Synthese noch eine Analyse. Allein ein Abbrechen, niemals eine Verminderung der Reflexionssteigerungen ist denkbar. Sämtliche Beziehungen der Reflexionszentren zueinander geschweige zum absoluten können also nur auf Steigerungen der Reflexion beruhen. Dieser Einwand erscheint wenigstens durch die innere Erfahrung, welche allerdings schwer mit Bestimmtheit zu verdeutlichen ist, nahegelegt. Bei Gelegenheit dieser vereinzelt kritischen Bemerkung sei gesagt, daß die Theorie des Reflexionsmediums in dieser Arbeit nicht weiter verfolgt wird, als die Romantiker sie ausgearbeitet haben, weil für die systematische Darlegung ihres Begriffs der Kunstkritik dies ausreicht. Im rein kritischen logischen Interesse wäre zwar eine weitere Bearbeitung dieser Theorie an den Grenzen, wo die Romantiker sie im Dunkel gelassen haben, zu wünschen; es ist aber zu befürchten, daß eine solche Bearbeitung auch tatsächlich nur ins Dunkel führen würde. Die Theorie, welche in begrenztem metaphysischem Interesse aufgestellt wurde, aus der einige Sätze in der Kunsttheorie eine

xion in ihm hebt vielmehr die Grenze zwischen dem durch sich selbst und durch ein anderes Erkanntwerden in dem Dinge auf und im Medium der Reflexion gehen das Ding und das erkennende Wesen ineinander über. Beides sind nur relative Reflexionseinheiten. Es gibt also in der Tat keine Erkenntnis eines Objekts durch ein Subjekt. Jede Erkenntnis ist ein immanenter Zusammenhang im Absoluten, oder wenn man will, im Subjekt. Der Terminus Objekt bezeichnet nicht eine Beziehung in der Erkenntnis, sondern eine Beziehungslosigkeit und verliert seinen Sinn, wo immer eine Erkenntnisrelation an den Tag tritt. Die Erkenntnis ist nach allen Seiten in der Reflexion verankert, wie die Fragmente des Novalis es andeuten: das Erkanntwerden eines Wesens durch ein anderes fällt zusammen mit der Selbsterkenntnis des Erkanntwerdenden, mit der des Erkennenden und mit Erkanntwerden des Erkennenden durch das Wesen, das er erkennt. Das ist die genaueste Form des Grundsatzes der romantischen Theorie der Gegenstandserkenntnis. Seine Tragweite für die Erkenntnistheorie der Natur liegt vor allem in den von ihm abhängigen Sätzen über die Wahrnehmung sowie über die Beobachtung.

Die erste hat keinen Einfluß auf die Theorie der Kritik und muß daher hier übergangen werden. Ohnehin ist es klar, daß diese Erkenntnistheorie es zu keiner Unterscheidung von Wahrnehmung und Erkenntnis bringen kann und im wesentlichen die auszeichnenden Züge der Wahrnehmung auch der Erkenntnis beilegt. Die Erkenntnis ist ihr zufolge in gleich hohem Grad unmittelbar, als es die Wahrnehmung nur irgend sein kann; und die nächstliegende Begründung der Unmittelbarkeit der Wahrnehmung geht ebenfalls von einem dem Wahrnehmenden und Wahrgenommenen gemeinsamen Medium aus, wie die Geschichte der Philosophie in Demokrit zeigt, welcher von einer teilweisen stofflichen Durchdringung von Subjekt und Objekt die Wahrnehmung herschreibt. So heißt es auch bei Novalis, daß »der Stern im Fernrohr erscheint und dasselbe durchdringt ... Der Stern ... ist ein spontanes, das Fernrohr oder Auge ein rezeptives Lichtwesen«<sup>142</sup>.

eigentümliche Fruchtbarkeit erreichten, führt in ihrer Totalität auf rein logische, unauflösbare Widersprüche; vor allem im Problem der Urreflexion.

Mit der Lehre vom Erkenntnis- und Wahrnehmungsmedium hängt diejenige von der Beobachtung zusammen, die von unmittelbarer Bedeutung für das Verständnis des Kritikbegriffs ist. Die »Beobachtung« und die mit ihr sehr häufig synonyme Bezeichnung des Experiments sind wiederum Vokabeln der mystischen Terminologie; in ihnen gipfelt, was die Frühromantik über das Prinzip der Naturerkenntnis zu erklären und zu verheimlichen hatte. Die Frage, auf welche der Begriff der Beobachtung antwortet, lautet: welches Verhalten hat der Forscher einzuschlagen, um unter der Voraussetzung, daß das Wirkliche ein Reflexionsmedium sei, die Natur zu erkennen? Er wird wissen, daß keine Erkenntnis ohne die Selbsterkenntnis des zu Erkennenden möglich ist und daß diese durch ein Reflexionszentrum (den Beobachter) in einem anderen (dem Dinge) nur wachgerufen werden kann, indem das erste durch wiederholte Reflexionen bis zum Umfassen des zweiten sich steigert. Diese Theorie hat bezeichnenderweise zuerst Fichte für die reine Philosophie ausgesprochen, und damit einen Hinweis darauf gegeben, wie tief sie mit den rein erkenntnistheoretischen Motiven des frühromantischen Denkens zusammenhängt. Er sagt von der Wissenschaftslehre im Gegensatz zu den anderen Philosophien: »Dasjenige, was sie zum Gegenstande ihres Denkens macht, ist nicht ein toter Begriff, der sich gegen ihre Untersuchung nur leidend verhalte, ... sondern es ist ein Lebendiges und Tätiges, das aus sich selbst und durch sich selbst Erkenntnisse erzeugt, und welchem der Philosoph bloß zusieht. Sein Geschäft in der Sache ist nichts weiter, als daß er jenes Lebendige in zweckmäßige Tätigkeit versetze, dieser Tätigkeit desselben zusehe, sie auffasse und als Eins begreife. Er stellt ein Experiment an ... wie das Objekt sich äußere, ist ... Sache ... des Objekts selbst ... In den entgegengesetzten Philosophien ... gibt es nur eine Reihe des Denkens, die der Gedanken des Philosophen, da sein Stoff selbst nicht als denkend eingeführt wird«<sup>143</sup>. Was bei Fichte für das Ich gilt, das gilt bei Novalis vom Naturgegenstand und wird zu einem zentralen Satz der damaligen Naturphilosophie<sup>144</sup>. Die Bezeichnung dieser Metho-

143 Fichte 454.

144 Dieser Anschauung steht auch Goethe nahe. Gewiß deckt sich die letzte Intention seiner Naturbetrachtung durchaus nicht mit der fraglichen romantischen Theorie, der

de als Experiment, die schon Fichte gab, lag gegenüber dem Naturgegenstand besonders nahe. Das Experiment besteht in der Evokation des Selbstbewußtseins und der Selbsterkenntnis im Beobachteten. Eine Sache beobachten, heißt nur, sie zur Selbsterkenntnis bewegen. Ob das Experiment gelingt, hängt davon ab, wie weit der Experimentator imstande ist, durch Steigerung seines eigenen Bewußtseins, durch magische Beobachtung, wie man sagen darf, sich dem Gegenstand zu nähern und ihn endlich in sich einzubeziehen. In diesem Sinn sagt Novalis vom echten Experimentator: Die Natur »offenbart sich umso vollkommener durch ihn, je harmonischer seine Konstitution mit ihr ist«<sup>145</sup>, und vom Experiment, daß es »die bloße Erweiterung, Zerteilung, Vermannigfaltigung, Verstärkung des Gegenstandes«<sup>146</sup> sei. Darum zitiert er beifällig die Meinung Goethes: »daß jede Substanz seine (sic!) engeren Rapports mit sich selbst habe, wie das Eisen im Magnetismus«<sup>147</sup>. In diesen Rapports erblickt er die Reflexion des Gegenstandes; wieweit er damit Goethes Meinung traf, muß hier dahingestellt bleiben. – Das Medium der Reflexion, des Erkennens und des Wahrnehmens fällt bei den Romantikern zusammen. Der Terminus der Beobachtung spielt auf diese Identität der Medien an; was im gewöhnlichen Experiment als Wahrnehmung und planmäßige Einrichtung des Versuchsverlaufs getrennt ist, ist in der magischen Beobachtung vereinigt, die ja selbst ein Experiment, nach dieser Theorie das einzig mögliche Experiment ist. Man darf diese magische Beobachtung im Sinn der Romantiker auch eine ironische nennen. Sie beobachtet nämlich an ihrem Gegenstand nichts Einzelnes, nichts Bestimmtes. Keine Frage an die Natur liegt

er fern stand; dennoch findet sich bei ihm, aus anderen Perspektiven heraus, ein Begriff der Empirie, der dem romantischen der Beobachtung sehr nahesteht: »Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird. Diese Steigerung des geistigen Vermögens aber gehört einer hochgebildeten Zeit an.« (WA II. Abt., 11. Bd., 128 f.) Diese Empirie erfaßt das Wesentliche im Gegenstande selbst, daher sagt Goethe: »Das Höchste wäre: zu begreifen, daß alles Faktische schon Theorie ist. Die Bläue des Himmels offenbart uns das Grundgesetz der Chromatik. Man suche nur nichts hinter den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre.« (WA II. Abt., 11. Bd., 131.) Auch für den Romantiker ist das Phänomen kraft seiner Selbsterkenntnis die Lehre.

145 Schriften 500.

146 Schriften 447.

147 Schriften 355.



diesem Experiment zugrunde. Vielmehr faßt die Beobachtung nur die aufkeimende Selbsterkenntnis im Gegenstand ins Auge, oder vielmehr, sie, die Beobachtung ist das aufkeimende Gegenstandsbewußtsein selbst. Mit Recht darf sie also eine ironische heißen, weil sie im Nicht-Wissen – im Zuschauen – besser weiß, – identisch mit dem Gegenstand ist. Es wäre also erlaubt, wenn es nicht richtiger wäre, diese Korrelation überhaupt aus dem Spiel zu lassen, von einer Koinzidenz der objektiven und der subjektiven Seite in der Erkenntnis zu sprechen. Simultan jeder Erkenntnis eines Gegenstandes ist das eigentliche Werden dieses Gegenstands selbst. Denn die Erkenntnis ist, nach dem Grundsatz der Gegenstandserkenntnis, ein Prozeß, der das zu Erkennende erst zu dem, als was es erkannt wird, macht. Daher sagt Novalis: »Der Beobachtungsprozeß ist ein zugleich subjektiver und objektiver Prozeß, ideales und reales Experiment zugleich. Satz und Produkt müssen zugleich fertig werden, wenn er recht vollkommen ist. Ist der beobachtete Gegenstand ein Satz schon und der Prozeß durchaus in Gedanken, so wird das Resultat . . . derselbe Satz nur in höherem Grade sein«<sup>148</sup>. Mit dieser letzten Bemerkung geht Novalis über die Theorie der Naturbeobachtung zur Theorie der Beobachtung geistiger Gebilde über. Der »Satz« in seinem Sinne kann ein Kunstwerk sein.

## ZWEITER TEIL

### Die Kunstkritik

#### I. DIE FRÜHROMANTISCHE THEORIE DER KUNSTERKENNTNIS

Die Kunst ist eine Bestimmung des Reflexionsmediums, wahrscheinlich die fruchtbarste, die es empfangen hat. Die Kunstkritik ist die Gegenstandserkenntnis in diesem Reflexionsmedium. In der folgenden Untersuchung ist also darzustellen, welche Tragweite die Auffassung der Kunst als eines Reflexionsmediums für die Erkenntnis ihrer Idee und ihrer Gebilde sowie für die Theorie dieser Erkenntnis hat. Die letzte Frage ist durch alles Vorhergehende soweit gefördert, daß es nur einer Rekapitulation bedarf, um die Betrachtung von der Methode der romantischen Kunstkritik zu deren sachlicher Leistung überzuführen. Selbstverständlich wäre es völlig verfehlt, bei den Romantikern nach einem besonderen Grund zu suchen, aus dem sie die Kunst als ein Reflexionsmedium betrachten. Für sie war diese Deutung alles Wirklichen, also auch der Kunst, ein metaphysisches Credo. Es ist, wie schon in der Einleitung angedeutet wurde, nicht der zentrale metaphysische Grundsatz ihrer Weltanschauung gewesen, dazu ist sein spezifisch metaphysisches Gewicht bei weitem zu gering. Aber wie sehr auch dieser Zusammenhang darauf angewiesen ist, diesen Satz nach Analogie einer wissenschaftlichen Hypothese zu behandeln, ihn nur immanent klar zu legen und an seiner Leistung für die Auffassung der Gegenstände zu entfalten, so ist nicht zu vergessen, daß in einer Untersuchung der romantischen Metaphysik, des romantischen Geschichtsbegriffs, diese metaphysische Anschauung alles Wirklichen als eines Denkenden noch andere Seiten an den Tag legen würde, als es mit Beziehung auf die Kunsttheorie geschieht, für welche ihr erkenntnistheoretischer Gehalt vor allem ins Gewicht fällt. Seine metaphysische Bedeutung dagegen wird in dieser Abhandlung nicht eigentlich erfaßt, sondern nur in der romantischen Kunsttheorie berührt, welche freilich ihrerseits unmittelbar und mit ungleich größerer Sicherheit die metaphysische Tiefe des romantischen Denkens erreicht.

An einer Stelle der Windischmannschen Vorlesungen ist noch

der schwache Nachklang des Gedankens zu vernehmen, der Schlegel zur Athenäumszeit mächtig bewegte und seine Theorie der Kunst bestimmte. »Es gibt ... eine Art des Denkens, die etwas produziert und daher mit dem schöpferischen Vermögen, das wir dem Ich der Natur und dem Welt-Ich zuschreiben, große Ähnlichkeit der Form hat. Das Dichten nämlich; dies erschafft gewissermaßen seinen Stoff selbst«<sup>149</sup>. An jener Stelle hat der Gedanke keine Bedeutung mehr. Er ist jedoch der klare Ausdruck von Schlegels älterem Standpunkt, daß nämlich die Reflexion, welche er früher als Kunst dachte, absolut schöpferisch, inhaltlich erfüllt sei. So konnte er denn in der Zeit, auf welche sich diese Untersuchung bezieht, auch noch nicht jenen Moderantismus im Reflexionsbegriff, demzufolge er in den Vorlesungen der Reflexion den sie begrenzenden Willen gegenüberstellt (s. o. p. 37). Früher kannte er nur eine relative, autonome Begrenzung der Reflexion durch sich selbst, die, wie sich ergeben wird, in der Kunsttheorie eine wichtige Rolle spielt. Die Schwäche und Gesetztheit des späteren Werkes beruht auf der Einschränkung der schöpferischen Allmacht der Reflexion, welche einst für Schlegel in der Kunst sich am deutlichsten offenbart hatte. Mit ähnlicher Deutlichkeit, wie an jener Stelle der Vorlesungen, hat er in der Frühzeit die Kunst als ein Reflexionsmedium nur in dem berühmten 116. Athenäumsfragment bezeichnet, in dem es von der romantischen Poesie heißt, daß sie »am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden<sup>150</sup> frei von allem ... Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen« kann. Von dem produktiven und rezeptiven Verhältnis zur Kunst sagt Schlegel: »Das Wesen des poetischen Gefühls liegt vielleicht darin, daß man sich ganz aus sich selbst affizieren ... kann«<sup>151</sup>. Das heißt: Der Indifferenzpunkt der Reflexion, an dem diese aus dem Nichts entspringt, ist das poetische Gefühl. Ob in dieser Formulierung eine Beziehung auf Kants Theorie vom freien Spiel der Gemütsvermögen liegt, in welchem der Gegenstand als ein Nichts zurücktritt, um nur den

149 Vorlesungen 63.

150 Der Dichter und sein Gegenstand sind hier als Reflexionspole zu denken.

151 A 433.

Anlaß einer selbsttätigen, inneren Stimmung des Geistes zu bilden, wird sich schwer entscheiden lassen. Übrigens liegt die Untersuchung des Verhältnisses der frühromantischen zu der Kantischen Kunsttheorie nicht im Rahmen dieser Monographie über den romantischen Begriff der Kunstkritik, weil von hier aus jenes Verhältnis nicht erfaßt werden kann. – In vielen Wendungen hat auch Novalis zu verstehen gegeben, daß die Grundstruktur der Kunst die des Reflexionsmediums sei. Der Satz: »Dichtkunst ist wohl nur willkürlicher, tätiger, produktiver Gebrauch unserer Organe – und vielleicht wäre Denken selbst nicht viel etwas anderes – und Denken und Dichten also einerlei«<sup>152</sup> ähnelt sehr dem oben angezogenen Schlegelschen Ausspruch in den Vorlesungen, und weist in jene Richtung. Ganz deutlich faßt Novalis die Kunst als das Reflexionsmedium κατ' ἐξοχήν auf, verwendet das Wort Kunst geradezu als terminus technicus für dasselbe, wenn er sagt: »Der Anfang des Ich ist bloß idealisch ... der Anfang entsteht später als das Ich; darum kann das Ich nicht angefangen haben. Wir sehen daraus, daß wir hier im Gebiet der Kunst sind«<sup>153</sup>. Und wenn er fragt: »Gibt es eine Erfindungskunst ohne Data, eine absolute Erfindungskunst?«<sup>154</sup>, so ist dies einerseits die Frage nach einem absoluten neutralen Ursprung der Reflexion und andererseits hat er selbst in seinen Schriften oft genug die Dichtkunst als jene absolute Erfindungskunst ohne Data gekennzeichnet. Er legt gegen die Theorie der Brüder Schlegel von der Künstlichkeit Shakespeares Verwahrung ein und erinnert sie, daß die Kunst »gleichsam die sich selbst beschauende, sich selbst nachahmende, sich selbst bildende Natur ist«<sup>155</sup>. Dabei ist weniger die Meinung, daß die Natur das Substrat der Reflexion und der Kunst sei, als daß die Integrität und Einheit des Reflexionsmediums gewahrt bleiben solle. Für diese scheint Novalis an dieser Stelle Natur ein besserer Ausdruck als Kunst, und so soll man es nach ihm auch für die Erscheinungen der Poesie bei dieser Bezeichnung, die doch nur für das Absolute steht, belassen. Oft aber wird er ganz übereinstimmend mit Schlegel die Kunst für den

152 Schriften herausgegeben von Minor III, 14.

153 Schriften 496.

154 Schriften 478.

155 Schriften 277.

Prototyp des Reflexionsmediums halten und dann sagen: »Die Natur zeugt, der Geist macht. Il est beaucoup plus commode d'être fait que de se faire lui-même (sic!)«<sup>156</sup>. Also ist Reflexion das Ursprüngliche und Aufbauende in der Kunst wie in allem Geistigen. So entsteht Religion nur, indem »das Herz ... sich selbst empfindet«<sup>157</sup>, und für die Poesie gilt, daß sie »ein sich selbst bildendes Wesen ist«<sup>158</sup>.

Die Erkenntnis in dem Reflexionsmedium der Kunst ist die Aufgabe der Kunstkritik. Für sie gelten alle diejenigen Gesetze, welche allgemein für die Gegenstandserkenntnis im Reflexionsmedium bestehen. Die Kritik ist also gegenüber dem Kunstwerk dasselbe, was gegenüber dem Naturgegenstand die Beobachtung ist, es sind die gleichen Gesetze, die sich an verschiedenen Gegenständen modifiziert ausprägen. Wenn Novalis sagt: »Was zugleich Gedanke und Beobachtung ist, ist ein kritischer ... Keim«<sup>159</sup>, so spricht er – zwar in tautologischer Rede, denn die Beobachtung ist ein Denkprozeß – die nahe Verwandtschaft zwischen Kritik und Beobachtung aus. Kritik ist also gleichsam ein Experiment am Kunstwerk, durch welches dessen Reflexion wachgerufen, durch das es zum Bewußtsein und zur Erkenntnis seiner selbst gebracht wird. »Die echte Rezension sollte ... das Resultat und die Darstellung eines philologischen Experiments und einer literarischen Recherche sein.«<sup>160</sup> Wiederum nennt Schlegel eine »sogenannte Recherche ... ein historisches Experiment«<sup>161</sup>, und im Rückblick auf seine kritische Tätigkeit, den er 1800 anstellte, sagte er: »ich werde es mir nicht versagen, mit den Werken der poetischen und der philosophischen Kunst, wie bisher, so auch ferner für mich und für die Wissenschaft zu experimentieren«<sup>162</sup>. Das Subjekt der Reflexion ist im Grunde das Kunstgebilde selbst, und das Experiment besteht nicht in der Reflexion *über* ein Gebilde, welche dieses nicht, wie es im Sinn der romantischen Kunstkritik liegt, wesentlich alterieren könnte,

156 Schriften 490.

157 Schriften 278 f.

158 Schriften 331.

159 Schriften 440.

160 A 403.

161 A 427.

162 Jugendschriften II, 423.

sondern in der Entfaltung der Reflexion, d. h. für den Romantiker: des Geistes, *in* einem Gebilde.

Sofern Kritik Erkenntnis des Kunstwerks ist, ist sie dessen Selbsterkenntnis; sofern sie es beurteilt, geschieht es in dessen Selbstbeurteilung. Die Kritik geht in dieser letzten Ausprägung über die Beobachtung hinaus, es zeigt sich in dieser die Verschiedenheit des Kunstgegenstandes von dem der Natur, der keine Beurteilung zuläßt. Der Gedanke der Selbstbeurteilung auf der Grundlage der Reflexion ist auch außerhalb des Gebietes der Kunst den Romantikern nicht fremd. So liest man bei Novalis: »Die Philosophie der Wissenschaften hat . . . drei Perioden. Die thetische der Selbstreflexion der Wissenschaft, die andere der entgegengesetzten, antinomischen Selbstbeurteilung der Wissenschaft und die synkritische Selbstreflexion und Selbstbeurteilung zugleich«<sup>163</sup>. Was die Selbstbeurteilung in der Kunst betrifft, so heißt es in der für Schlegels Theorie der Kritik bezeichnenden Rezension des »Wilhelm Meister«: »Glücklicherweise ist es eben eins von den Büchern, welche sich selbst beurteilen«<sup>164</sup>. Novalis sagt: »Rezension ist Complement des Buchs. Manche Bücher bedürfen keiner Rezension, nur einer Ankündigung; sie enthalten schon die Rezension mit«<sup>165</sup>.

Eine Beurteilung ist allerdings diese Selbstbeurteilung in der Reflexion nur uneigentlich zu nennen. Es ist nämlich in ihr ein notwendiges Moment aller Beurteilung, das Negative, durchaus verkümmert. Zwar erhebt sich der Geist in jeder Reflexion über alle früheren Reflexionsstufen und negiert sie damit – gerade dies gibt der Reflexion zunächst die kritische Färbung –, aber das positive Moment dieser Bewußtseinssteigerung überwiegt das negative bei weitem. Diese Einschätzung des Reflexionsvorgangs spricht aus Novalis' Worten: »Der Akt des sich selbst Überspringens ist überall der höchste, der Ursprung, die Genesis des Lebens . . . So hebt alle Philosophie da an, wo der Philosophierende sich selbst philosophiert, d. h. zugleich verzehrt . . . und wieder erneuert . . . So hebt alle lebendige Moralität damit an, daß ich aus Tugend gegen die Tugend handle; damit beginnt das Leben der Tugend, durch welches vielleicht die Kapazität

163 Schriften 441.

164 Jugendschriften II, 172.

165 Schriften 460.

ins Unendliche zunimmt<sup>166</sup>. Genau ebenso positiv bewerten die Romantiker die Selbstreflexion im Kunstwerk. Für die Bewußtseinssteigerung des Werkes durch Kritik hat Schlegel einen höchst bezeichnenden Ausdruck in einem Witz gefunden. In einem Briefe an Schleiermacher bezeichnet er nämlich seinen Athenäumsaufsatz »Über Goethe's Meister« kurz als den »Übermeister«<sup>167</sup>, ein vortrefflicher Ausdruck für die letzte Intention dieser Kritik, welche mehr als jede andere mit seinem Begriff Kunstkritik überhaupt zusammenhängt. Auch sonst gebraucht er gern ähnliche Prägungen, ohne daß man entscheiden könnte, ob dabei die gleiche Stimmung zugrunde liegt, weil sie nicht in einem Worte geschrieben sind<sup>168</sup>. Das Moment der Selbstvernichtung, die mögliche Negation in der Reflexion kann also nicht ins Gewicht fallen gegenüber dem durch und durch Positiven der Erhöhung des Bewußtseins im Reflektierenden. So führt eine Analysis des romantischen Kritikbegriffs alsbald auf jenen Zug, der sich in ihrem Fortgang immer deutlicher zeigen und vielseitiger begründen wird: die völlige Positivität dieser Kritik, in der sie von ihrem modernen Begriff, welcher in ihr eine negative Instanz erblickt, sich radikal unterscheidet.

Jede kritische Erkenntnis eines Gebildes ist als Reflexion in ihm nichts anderes, als ein höherer selbsttätig entsprungener Bewußtseinsgrad desselben. Diese Bewußtseinssteigerung in der Kritik ist prinzipiell unendlich, die Kritik ist also das Medium, auf die Unendlichkeit der Kunst bezieht und endlich in sie in dem sich die Begrenztheit des einzelnen Werkes methodisch übergeführt wird, denn die Kunst ist, wie es sich von selbst versteht, als Reflexionsmedium unendlich. Novalis hat die mediale Reflexion, wie oben angeführt, allgemein als Romantisieren bezeichnet und dabei gewiß nicht nur an die Kunst gedacht. Doch ist, was er so beschreibt, genau das Verfahren der Kunstkritik. »Absolutierung, Universalisierung, Klassifikation des individuellen Moments ... ist das eigentliche Wesen des Romantisierens.«<sup>169</sup> »Indem ich ... dem Endlichen einen unend-

166 Schriften 318.

167 Aus Schleiermachers Leben III, 75.

168 Caroline I, 257. Aus Schleiermachers Leben III, 138.

169 Schriften 499.

lichen Schein gebe, so romantisiere ich es.«<sup>170</sup> Auch vom Kritiker aus, denn als solcher ist der »wahre Leser« der folgenden Bemerkung aufzufassen, bezeichnet er die kritische Aufgabe: »Der wahre Leser muß der erweiterte Autor sein. Er ist die höhere Instanz, die die Sache von der niederen Instanz schon vorgearbeitet erhält. Das Gefühl ... scheidet beim Lesen wieder das Rohe und Gebildete des Buchs, und wenn der Leser das Buch nach seiner Idee bearbeiten würde, so würde ein zweiter Leser noch mehr läutern, und so wird ... die Masse endlich ... Glied des wirksamen Geistes«<sup>171</sup>. Das heißt, es soll das einzelne Kunstwerk im Medium der Kunst aufgelöst werden, dieser Prozeß kann aber durch eine Vielheit einander ablösender Kritiker nur dann sinngemäß dargestellt sein, wenn diese nicht empirische Intellekte, sondern personifizierte Reflexionsstufen sind. Es liegt auf der Hand, daß die Potenzierung der Reflexion im Werk auch als solche in seiner Kritik bezeichnet werden kann, welche ja selbst unendlich viele Stufen hat. In diesem Sinne heißt es bei Schlegel: »Jede philosophische<sup>172</sup> Rezension sollte zugleich Philosophie der Rezensionen sein«<sup>173</sup>. – Niemals kann dieses kritische Verhalten in Konflikt mit der ursprünglichen, rein gefühlsmäßigen Aufnahme des Kunstwerkes geraten, denn es ist, wie die Steigerung des Werkes selbst, so auch die seines Erfassens und Empfangens. In der Kritik des »Wilhelm Meister« sagt Schlegel: »Es ist schön und notwendig, sich dem Eindruck eines Gedichtes ganz hinzugeben ... und etwa nur im Einzelnen das Gefühl durch Reflexion zu bestätigen und zum Gedanken zu erheben und ... zu ergänzen ... Aber nicht minder notwendig ist es, von allem Einzelnen abstrahieren zu können, das Allgemeine schwebend zu fassen«<sup>174</sup>. Dies Erfassen des Allgemeinen heißt schwebend, weil es Sache der unendlich sich erhöhenden Reflexion ist, die sich in keiner Betrachtung dauernd niederläßt, wie es im 116. Athenäumsfragment (s. o. p. 63) von Schlegel angedeutet wird. So erfaßt die Reflexion gerade die zentralen,

170 Schriften 304.

171 Schriften 34.

172 Ein Beiwort, mit dem vermutlich ihre Dignität, nicht ihr Gegenstand bezeichnet werden soll.

173 A 44.

174 Jugendschriften II, 169.



d. h. allgemeinen Momente des Werkes und versenkt sie in das Medium der Kunst, wie es eben in der Kritik des »Wilhelm Meister« sichtbar sein soll. Bei genauer Betrachtung will Schlegel dort in der Rolle, welche in der Bildung des Helden die verschiedenen Kunstarten spielen, eine Systematik verborgen angedeutet finden, deren deutliche Entfaltung und Einordnung ins Kunstganze eine Aufgabe der Kritik des Werkes sei. Dabei soll diese nichts anderes tun, als die geheimen Anlagen des Werkes selbst aufdecken, seine verhohlenen Absichten vollstrecken. Im Sinne des Werkes selbst, d. h. in seiner Reflexion, soll es über dasselbe hinausgehen, es absolut machen. Es ist klar: für die Romantiker ist Kritik viel weniger die Beurteilung eines Werkes als die Methode seiner Vollendung. In diesem Sinne haben sie poetische Kritik gefordert, den Unterschied zwischen Kritik und Poesie aufgehoben und behauptet: »Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist, ... als Darstellung des notwendigen Eindrucks in seinem Werden<sup>175</sup>, ... hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst«<sup>176</sup>. »Jene poetische Kritik ... wird die Darstellung von Neuem darstellen, das schon Gebildete noch einmal bilden wollen ... wird das Werk ergänzen, verjüngen, neu gestalten.«<sup>177</sup> Denn das Werk ist unvollständig: »Nur das Unvoll-

175 D. i. als Entfaltung der dem Kunstwerk immanenten Reflexion.

176 L 117.

177 Jugendschriften II, 177. Diese poetische Kritik, die zufolge der Meisterrezension allein Sache der »Dichter und Künstler« sein soll, ist meist Schlegels eigene, sie ist die von ihm am höchsten geschätzte Art der Kritik. Zu ihrer Abgrenzung gegen die Charakteristik, wie sie die zitierte Stelle enthält, ist die folgende Bemerkung in der Woldemar-Rezension zu vergleichen: »Nur eine Philosophie, welche auf einer notwendigen Bildungsstufe des philosophischen Geistes ein Höchstes ganz oder beinahe erreichte, darf man systematisieren und durch weggeschnittene Auswüchse und ausgefüllte Lücken in sich zusammenhängender und ihrem eigenen Sinn getreuer machen. Eine Philosophie hingegen, ... deren Grund, Ziel, Gesetze und Ganzheit selbst nicht philosophisch, sondern persönlich sind, läßt sich nur charakterisieren.« (Jugendschriften II, 89 f.) Die Charakteristik ist also einerseits dem mittelmäßigen Werk gegenüber am Platze, sie ist andererseits nach der Meisterrezension überhaupt das Verfahren des unpoetischen Kritikers. – Mit Recht erkennt Haym (227) in jenem Systematisieren und Ergänzen Kritik, wie sie nach Schlegels Meinung auch der Dichtkunst gegenüber als poetische Kritik im oben definierten Sinn beschaffen ist. Der Titel »Charakteristiken und Kritiken«, den die Brüder Schlegel der Sammlung ihrer Rezensionen gegeben haben, stellt also die nichtpoetische und die poetische Kritik

ständige kann begriffen werden, kann uns weiter führen. Das Vollständige wird nur genossen. Wollen wir die Natur begreifen, so müssen wir sie als unvollständig setzen«<sup>178</sup>. Das gilt auch vom Kunstwerk, aber es gilt nicht als Fiktion, sondern in Wahrheit. Jedes Werk ist dem Absolutum der Kunst gegenüber mit Notwendigkeit unvollständig, oder – was dasselbe bedeutet – es ist unvollständig gegenüber seiner eigenen absoluten Idee. »Daher sollte es kritische Journale geben, die die Autoren kunstmäßig medizinisch und chirurgisch behandelten und nicht bloß die Krankheit aufspürten und mit Schadenfreude bekannt machten ... Echte Polizei ... sucht die kränkliche Anlage zu verbessern.«<sup>179</sup> Beispiele solcher vollendenden, positiven Kritik schweben Novalis vor, wenn er von einer gewissen Art von Übersetzungen, welche er mythische nennt, sagt: »Sie stellen den reinen, vollendeten Charakter des individuellen Kunstwerks dar. Sie geben uns nicht das wirkliche Kunstwerk, sondern das Ideal desselben. Noch existiert, wie ich glaube, kein ganzes Muster derselben. Im Geist mancher Kritiken und Beschreibungen von Kunstwerken trifft man aber helle Spuren. Es gehört ein Kopf dazu, in dem sich poetischer Geist und philosophischer Geist in ihrer ganzen Fülle durchdrungen haben«<sup>180</sup>. Vielleicht denkt Novalis, indem er Kritik und Übersetzung einander nahe rückt, an eine mediale stetige Überführung des Werkes aus einer Sprache in die andere, eine Auffassung, die bei der unendlich rätselhaften Natur der Übersetzung von vornherein ebenso statthaft ist, wie eine andere.

»Wenn man das Charakteristikum des modernen kritischen Geistes in der Verleugnung alles Dogmatismus, in der Achtung vor der alleinigen Souveränität der produktiven Schöpferkraft des Künstlers und Denkers sehen will und muß, so haben die

einander gegenüber. Die erste, d. h. die Charakteristik, hat mit dem Wesentlichen an Schlegels Begriff der Kunstkritik nichts zu tun.

178 Schriften 104 f. Vgl. oben 1. Teil, Kap. 4: Der Gegenstand wird in der Erkenntnis gesteigert, ergänzt, kann also nur, wenn er unvollständig ist, erkannt werden. Diese Anschauung hängt mit dem Problem des Lernens, der ἀνάμνησις, des noch nicht bewußten Wissens und seinen mystischen Lösungsversuchen zusammen, nach welchen der fragliche Gegenstand gerade ein solcher unvollständiger, und zwar innerlich gegebener ist.

179 Schriften 30.

180 Schriften 16 f.

Schlegel diesen modernen kritischen Geist geweckt und ihn auch zur prinzipiell höchsten Offenbarung gebracht.«<sup>181</sup> Bei diesen Worten hat Enders die ganze literarische Familie der Schlegel im Sinn. Friedrich Schlegel ist vor allen anderen Mitgliedern seiner Familie die prinzipielle Überwindung des ästhetischen Dogmatismus zu verdanken und dazu – was Enders hier nicht erwähnt – die ebenso wichtige Sicherung der Kunstkritik gegen die skeptische Toleranz, die aus dem schrankenlosen Kultus der schaffenden Kraft als bloßer Ausdruckskraft des Schöpfers zuletzt hervorgeht. In jener Hinsicht hat er die Tendenzen des Rationalismus, in dieser die zersetzenden Momente, welche in der Theorie der Stürmer und Dränger angelegt waren, überwunden, und in dieser letzten Rücksicht ist die Kritik des 19. und 20. Jahrhunderts durchaus wieder von seinem Standpunkt herabgesunken. Er hat die Gesetze des Geistes in das Kunstwerk selbst gebannt, anstatt dieses zum bloßen Nebenprodukt der Subjektivität zu machen, wie ihn die modernen Autoren dennoch, dem Zuge ihres eigenen Denkens folgend, so überaus oft mißverstanden haben. Es ist nach dem oben Ausgeführten abzuschätzen, welcher geistigen Lebendigkeit und doch auch welcher Zähigkeit es bedurfte, diesen Standpunkt zu sichern, der teilweise, als Überwindung des Dogmatismus, das mühelose Erbe der modernen Kritik geworden ist. Von deren Gesichtskreis aus, den keine Theorie, sondern allein eine deteriorierte Praxis noch bestimmt, ist freilich nicht zu ermessen, welche Fülle positiver Voraussetzungen in die Negierung der rationalistischen Dogmen eingearbeitet ist. Sie übersieht, daß diese Voraussetzungen neben ihrer befreienden Leistung einen Grundbegriff sicherten, der theoretisch vordem mit Bestimmtheit nicht eingeführt werden konnte: den des Werkes. Denn nicht nur die Freiheit von heteronomen ästhetischen Doktrinen errang Schlegels Kritikbegriff – vielmehr ermöglichte er diese erst dadurch, daß er ein anderes Kriterium des Kunstwerkes aufstellte, als die Regel, das Kriterium eines bestimmten immanenten Aufbaues des Werkes selbst. Er tat das nicht mit den Allgemeinbegriffen der Harmonie und Organisation, die bei Herder oder Moritz nicht zur Stiftung einer Kunstkritik hatten führen können, sondern mit einer, wenn auch in Begriffen absorbierten, eigentlichen Theorie der

Kunst: als eines Reflexionsmediums, und des Werkes: als eines Zentrums der Reflexion. Damit sicherte er von der Objekt- oder Gebilde-Seite her diejenige Autonomie im Gebiete der Kunst, welche Kant der Urteilskraft in ihrer Kritik verliehen hatte. Der Kardinalgrundsatz der kritischen Betätigung seit der Romantik, die Beurteilung der Werke an ihren immanenten Kriterien, ist auf Grund romantischer Theorien gewonnen, welche gewiß in ihrer reinen Gestalt keinen heutigen Denker völlig befriedigen. Schlegel überträgt die Betonung seines schlechthin neuen Grundsatzes der Kritik auf den »Wilhelm Meister«, indem er ihn das »schlechthin neue und einzige Buch, welches man nur aus sich selbst verstehen lernen kann«<sup>182</sup>, nennt. Novalis ist auch in diesem Grundsatz mit Schlegel einig: »Formeln für Kunstindividuen finden, durch die sie im eigentlichsten Sinn erst verstanden werden, macht das Geschäft eines artistischen Kritikers aus, dessen Arbeiten die Geschichte der Kunst vorbereiten«<sup>183</sup>. Vom Geschmack, auf den sich der Rationalismus für seine Regeln berief, soweit sie nicht rein historisch begründet werden, sagt er: »Der Geschmack allein beurteilt nur negativ«<sup>184</sup>.

Ein genau bestimmter Begriff des Werkes wurde also durch diese romantische Theorie zu einem Korrelatbegriff des Begriffs der Kritik.

## II. DAS KUNSTWERK

Die romantische Theorie des Kunstwerks ist die Theorie seiner Form. Die begrenzende Natur der Form haben die Frühromantiker mit der Begrenztheit jeder endlichen Reflexion identifiziert und durch diese einzige Erwägung den Begriff des Kunstwerks innerhalb ihrer Anschauungswelt determiniert. Ganz analog zu dem Gedanken, mit welchem in seiner ersten Schrift zur Wissenschaftslehre Fichte die Reflexion an der bloßen Form der Erkenntnis sich manifestieren sieht (s. o. p. 20 f.) bekundet den Romantikern das reine Wesen der Reflexion sich an der rein

182 Jugendschriften II, 171.

183 Schriften 13.

184 Schriften 80.

formalen Erscheinung des Kunstwerks. Die Form ist also der gegenständliche Ausdruck der dem Werke eigenen Reflexion, welche sein Wesen bildet. Sie ist die Möglichkeit der Reflexion in dem Werke, sie liegt ihm also a priori als ein Daseinsprinzip zugrunde; durch seine Form ist das Kunstwerk ein lebendiges Zentrum der Reflexion. Im Medium der Reflexion, in der Kunst, bilden sich immer neue Reflexionszentren. Je nach ihrem geistigen Keim umfassen sie größere oder kleinere Zusammenhänge reflektierend. Die Unendlichkeit der Kunst kommt zunächst allein in einem solchen Zentrum als in einem Grenzwert zur Reflexion, d. h. zur Selbsterfassung und damit zur Erfassung überhaupt. Dieser Grenzwert ist die Darstellungsform des einzelnen Werkes. Auf ihr beruht die Möglichkeit einer relativen Einheit und Abgeschlossenheit des Werkes im Medium der Kunst. – Weil aber jede einzelne Reflexion in diesem Medium nur eine vereinzelte, eine zufällige sein kann, ist auch die Einheit des Werkes gegenüber der der Kunst nur eine relative; das Werk bleibt mit einem Moment der Zufälligkeit behaftet. Diese besondere Zufälligkeit als eine prinzipiell notwendige, d. h. unvermeidliche einzugestehen, sie durch die strenge Selbstbeschränkung der Reflexion zu bekennen, ist die genaue Funktion der Form. Praktische, d. h. bestimmte Reflexion, Selbstbeschränkung bilden Individualität und Form des Kunstwerks. Denn damit die Kritik, wie oben (s. o. p. 67) ausgeführt wurde, Aufhebung aller Begrenzung sein könne, muß das Werk auf dieser beruhen. Ihre Aufgabe erfüllt die Kritik, indem sie, je geschlossener die Reflexion, je strenger die Form des Werkes ist, desto vielfacher und intensiver diese aus sich heraustreibt, die ursprüngliche Reflexion in einer höheren auflöst und so fortführt. In dieser Arbeit beruht sie auf den Keimzellen der Reflexion, den positiv formalen Momenten des Werkes, die sie zu universal formalen auflöst. So stellt sie die Beziehung des einzelnen Werkes auf die Idee der Kunst und damit die Idee des einzelnen Werkes selbst dar.

Friedrich Schlegel gibt zwar, besonders um 1800, auch über den Inhalt des wahren Kunstwerks Bestimmungen, sie beruhen jedoch auf jenen schon genannten Überdeckungen und Trübungen des Grundbegriffs des Reflexionsmediums, in denen er seine methodische Kraft verliert. Wo er das absolute Medium nicht

mehr als Kunst, sondern als Religion bestimmt, erfaßt er das Kunstwerk von der Seite seines Inhalts nur unklar, er vermag sich seine Ahnung von einem würdigen Inhalt trotz aller Mühe nicht zu verdeutlichen, dieser bleibt Tendenz; er verlangt in ihm<sup>185</sup> die eigentümlichen Züge seines religiösen Kosmos wiederzufinden, während zugleich, zum Zeichen jener Unklarheit, seine Idee der Form um nichts gewinnt<sup>186</sup>. Vor dieser Veränderung seines Weltbildes und wo die älteren Lehren noch ferner wirksam blieben, hat er gemeinschaftlich mit Novalis einen strengen Begriff des Werkes in Verbindung mit einem Formbegriff, der auf der Philosophie der Reflexion beruht, als neue Errungenschaft im Namen der romantischen Schule vertreten: »Was Ihr in den philosophischen Büchern von der Kunst und von der Form gesagt findet, reicht ungefähr hin, um die Uhrmacherkunst zu erklären. Von höherer Kunst und Form findet Ihr auch nirgends nur die leiseste Ahnung«<sup>187</sup>. Die höhere Form ist die Selbstbeschränkung der Reflexion. In diesem Sinne handelt das 37. Lyzeumsfragment von »Wert und ... Würde der Selbstbeschränkung, die doch für den Künstler wie für den Menschen ... das Notwendigste und das Höchste ist. Das Notwendigste: denn überall, wo man sich nicht selbst beschränkt, beschränkt einen die Welt; wodurch man ein Knecht wird. Das Höchste: denn man kann sich nur in *den* Punkten und an *den* Seiten selbst beschränken, wo man unendliche<sup>188</sup> Kraft hat; Selbstschöpfung und Selbstvernichtung ... Ein Schriftsteller ..., der sich rein ausreden will und kann, ... ist sehr zu beklagen. Nur vor ... Fehlern hat man sich zu hüten. Was unbedingte Willkür ... scheint und scheinen soll, muß dennoch im Grunde auch wieder schlechthin notwendig ... sein; sonst ... entsteht Illiberalität, und aus Selbstbeschränkung wird Selbstvernichtung«. Diese »liberale Selbstbeschränkung«, die Enders mit

185 Vgl. die »Rede über die Mythologie«, Jugendschriften II, 357.

186 Mit Beziehung auf die formalen, methodischen Momente durfte daher Haym (481) von der Schlegelschen Religionsphilosophie um 1800 sagen: Diese »bestand, bei Lichte besehen, lediglich darin, daß er seine auf dem Gebiete der Aesthetik ausgebildeten Lieblingskategorien von der Poesie auf die Religion übertrug.« Die ganze Tendenz dieser Religionsphilosophie ist jedoch damit nicht hinreichend charakterisiert.

187 Jugendschriften II, 427.

188 sc. reflektierende.

Recht »eine strenge Forderung romantischer Kritik«<sup>189</sup> nennt, leistet die Darstellungsform des Werkes. Nirgends findet sich das Wesentliche dieser Anschauung klarer ausgesprochen als in einem Fragment des Novalis, welches sich nicht auf die Kunst, sondern auf die staatliche Sitte bezieht: »Da nun in der höchsten Belebung der Geist zugleich am wirksamsten ist, die Wirkungen des Geistes Reflexionen sind, die Reflexion aber, ihrem Wesen nach, bildend ist, mit der höchsten Belebung also die schöne oder vollkommene Reflexion verknüpft ist, so wird auch der Ausdruck des Staatsbürgers in der Nähe des Königs Ausdruck der höchsten zurückgehaltenen Kraftfülle, Ausdruck der lebhaftesten Regungen, beherrscht durch die achtungsvollste Besonnenheit . . . sein«<sup>190</sup>. Hier ist nur für den Staatsbürger das Kunstwerk, für den König das Absolutum der Kunst einzusetzen, um aufs klarste gesagt zu finden, wie die bildende Kraft der Reflexion die Form des Werkes nach der Anschauung der Frühromantik prägt. Der Ausdruck »Werk« ist für das also bestimmte Gebilde von Friedrich Schlegel mit Betonung gebraucht worden. Der »Lothario« des »Gesprächs über die Poesie« spricht von dem Selbständigen, Insichvollendeten, wofür er »nun eben kein anderes Wort finde, als das von Werken, und es darum gern für diesen Gebrauch behalten möchte«<sup>191</sup>. Im gleichen Zusammenhang liest man die folgende Wechselrede: »Lothario: . . . Nur dadurch, daß es Eins und Alles ist, wird ein Werk zum Werk. Nur dadurch unterscheidet sich's vom Studium. Antonio: Ich wollte Ihnen doch Studien nennen, die dann in Ihrem Sinne zugleich Werke sind«<sup>192</sup>. Hier enthält die Antwort einen berichtigenden Hinweis auf die Doppelnatur des Werkes: es ist nur eine relative Einheit, bleibt ein Essay, in welchem Ein und Alles sich angelegt findet. Noch in der Anzeige von Goethes Werken aus dem Jahre 1808 heißt es bei Schlegel: » . . . an Fülle der inneren Durchbildung geht der »Meister« vielleicht jedem andern Werke unseres Dichters vor, keines ist in dem Grade ein Werk«<sup>193</sup>. Zusammenfassend bezeichnet Schlegel die Bedeutung

189. Enders 357.

190. Schriften 39.

191. Jugendschriften II, 366.

192. Ebenda.

193. Kürschner 389.

der Reflexion für Werk und Form mit folgenden Worten: »Gebildet ist ein Werk, wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos ... ist, wenn es sich selbst ganz treu, überall gleich und doch über sich selbst erhaben ist«<sup>194</sup>. Wenn kraft seiner Form das Kunstwerk ein Moment des absoluten Mediums der Reflexion ist, so hat Novalis' Satz: »Jedes Kunstwerk hat ein Ideal a priori, eine Notwendigkeit bei sich, da zu sein«<sup>195</sup> nichts Unklares an sich; eine Formulierung, in der die prinzipielle Überwindung des dogmatischen Rationalismus in der Ästhetik vielleicht am deutlichsten ist. Denn dies ist ein Standpunkt, zu dem eine Einschätzung des Werkes nach Regeln niemals führen konnte, ebensowenig wie eine Theorie, welche das Werk nur als Produkt eines genialischen Kopfes verstand. »Halten Sie es etwa für unmöglich, zukünftige Gedichte a priori zu konstruieren?«<sup>196</sup> fragt ganz übereinstimmend der Ludoviko bei Schlegel.

Neben der Shakespeareübersetzung ist die bleibende dichterische Leistung der Romantik die Eroberung der romanischen Kunstformen für die deutsche Literatur gewesen. Ihr Streben war mit vollem Bewußtsein auf die Eroberung, Ausbildung und Reinigung der Formen gerichtet. Doch war ihr Verhältnis zu ihnen ein ganz anderes als das der vorhergehenden Generationen. Die Romantiker faßten nicht, wie die Aufklärung, die Form als eine Schönheitsregel der Kunst, ihre Befolgung als eine notwendige Vorbedingung für die erfreuliche oder erhebende Wirkung des Werkes auf. Die Form galt ihnen weder selbst als Regel noch auch als abhängig von Regeln. Diese Auffassung, ohne welche das wahrhaft bedeutende italienische, spanische und portugiesische Übersetzungswerk A. W. Schlegels undenkbar ist, hat sein Bruder philosophisch intentioniert. Jede Form als solche gilt als eine eigentümliche Modifikation der Selbstbegrenzung der Reflexion, einer andern Rechtfertigung bedarf sie nicht, weil sie nicht Mittel zur Darstellung eines Inhalts ist. Das romantische Bemühen um Reinheit und Universalität im Gebrauch

194 A 297.

195 Schriften herausgegeben von Minor II, 231. — In diesem Ausspruch deckt sich der Terminus »Ideal« durchaus mit dem im folgenden (s. u. p. 110 f.) als »Idee« eingeführten Begriff.

196 Jugendschriften II, 384.



der Formen beruht auf der Überzeugung, in der kritischen Auflösung ihrer Prägnanz und Vielfältigkeit (in der Absolutierung der in ihnen gebundenen Reflexion) auf ihren Zusammenhang als Momente im Medium zu stoßen. Die Idee der Kunst als eines Mediums schafft also zum ersten Male die Möglichkeit eines undogmatischen oder freien Formalismus, eines liberalen Formalismus, wie die Romantiker sagen würden. Die frühromantische Theorie begründet die Geltung der Formen unabhängig vom Ideal der Gebilde. Die ganze philosophische Tragweite dieser Einstellung nach ihrer positiven und negativen Seite zu bestimmen, ist eine Hauptaufgabe der vorliegenden Abhandlung. – Wenn also Friedrich Schlegel von der Denkweise über die Gegenstände der Kunst verlangt, daß sie »absolute Liberalität mit absolutem Rigorismus vereinigt«<sup>197</sup> enthalte, so darf man diese Forderung auch auf das Kunstwerk selbst, hinsichtlich seiner Form, beziehen. Eine solche Vereinigung hieße ihm in »dem edleren und ursprünglichen Sinne des Worts korrekt, da es absichtliche Durchbildung . . . des Innersten . . . im Werke nach dem Geist des Ganzen, praktische<sup>198</sup> Reflexion des Künstlers bedeutet«<sup>199</sup>.

Dies ist die Struktur des Werkes, für das die Romantiker eine immanente Kritik verlangen. Dieses Postulat birgt eine eigentümliche Paradoxie in sich. Denn es ist nicht abzusehen, wie ein Werk an seinen eigenen Tendenzen kritisiert werden könnte, weil diese Tendenzen, soweit sie einwandfrei feststellbar, erfüllt, und soweit sie unerfüllt, nicht einwandfrei feststellbar sind. Diese letzte Möglichkeit muß im extremen Falle die Gestalt annehmen, daß innere Tendenzen überhaupt fehlen und sonach die immanente Kritik unmöglich werden würde. Der romantische Begriff der Kunstkritik ermöglicht die Auflösung dieser beiden Paradoxien. Die immanente Tendenz des Werkes und demgemäß der Maßstab seiner immanenten Kritik ist die ihm zugrunde liegende und in seiner Form ausgeprägte Reflexion. Diese ist jedoch in Wahrheit nicht sowohl der Maßstab der Beurteilung, als zuvörderst und in erster Linie die Grundlage einer völlig anderen, nicht beurteilend eingestellten Art von

<sup>197</sup> L 123.

<sup>198</sup> d. i. bestimmte (s. o. p. 73).

<sup>199</sup> A 253.

Kritik, deren Schwergewicht nicht in der Einschätzung des einzelnen Werkes, sondern in der Darstellung seiner Relationen zu allen übrigen Werken und endlich zu der Idee der Kunst liegt. Friedrich Schlegel bezeichnet es als die Tendenz seines kritischen Werkes »trotz eines oft peinlichen Fleißes im einzelnen . . . dennoch alles im ganzen nicht sowohl beurteilend zu würdigen, als zu verstehen und zu erklären«<sup>200</sup>. Kritik ist also, ganz im Gegensatz zur heutigen Auffassung ihres Wesens, in ihrer zentralen Absicht nicht Beurteilung, sondern einerseits Vollendung, Ergänzung, Systematisierung des Werkes, andererseits seine Auflösung im Absoluten. Beide Prozesse fallen letzten Endes, wie sich noch zeigen wird, zusammen. Das Problem der immanenten Kritik verliert seine Paradoxie<sup>201</sup> in der romantischen Definition dieses Begriffs, nach welchem er nicht eine Beurteilung des Werkes meint, für die einen ihm immanenten Maßstab anzugeben widersinnig wäre. Kritik des Werkes ist vielmehr seine Reflexion, welche selbstverständlich nur den ihm immanenten Keim derselben zur Entfaltung bringen kann.

Diese Theorie der Kritik erstreckt ihre Folgerungen allerdings auch auf die Theorie der Beurteilung der Werke. In drei Grundsätzen lassen diese Folgerungen sich aussprechen, welche ihrerseits die unmittelbare Entgegnung auf die oben aufgeworfene Paradoxie des Gedankens der immanenten Beurteilung geben. Diese drei Grundsätze der romantischen Theorie der Beurteilung von Kunstwerken lassen sich formulieren als das Prinzip von der Mittelbarkeit der Beurteilung, von der Unmöglichkeit einer positiven Wertskala und von der Unkritisierbarkeit des Schlechten.

Das erste Prinzip, eine klare Folgerung aus dem Dargelegten, besagt, daß die Beurteilung eines Werkes niemals eine explizite, sondern stets eine im Faktum seiner romantischen Kritik (d. h. seiner Reflexion) implizierte sein muß. Denn der Wert des Werkes hängt einzig und allein davon ab, ob es seine immanente Kritik überhaupt möglich macht oder nicht. Ist diese möglich, liegt also im Werke eine Reflexion vor, welche sich entfalten, absolutieren und im Medium der Kunst auflösen läßt, so ist es

200 Jugendschriften II, 423.

201 Eine solche besteht selbstverständlich nicht im Gebiet der Wissenschaft, wohl aber in dem der Kunst.

ein Kunstwerk. Die bloße Kritisierbarkeit eines Werkes stellt das positive Werturteil über dasselbe dar; und dieses Urteil kann nicht durch eine gesonderte Untersuchung, vielmehr allein durch das Faktum der Kritik selbst gefällt werden, weil es gar keinen andern Maßstab, kein Kriterium für das Vorhandensein einer Reflexion gibt, als die Möglichkeit ihrer fruchtbaren Entfaltung, die Kritik heißt. Jene implizite Beurteilung der Kunstwerke in der romantischen Kritik ist zweitens dadurch bemerkenswert, daß ihr keine Wertskala zur Verfügung steht. Ist ein Werk kritisierbar, so ist es ein Kunstwerk, andernfalls ist es keines – ein Mittleres zwischen diesen beiden Fällen ist undenkbar, unerfindlich aber auch ein Kriterium der Wertunterscheidung unter den wahren Kunstwerken selbst. Das meint Novalis mit den Worten: »Kritik der Poesie ist ein Unding. Schwer schon ist zu entscheiden, doch einzig mögliche Entscheidung, ob etwas Poesie sei oder nicht«<sup>202</sup>. Und Friedrich Schlegel formuliert das gleiche, wenn er sagt, daß der Stoff der Kritik »nur das Klassische und schlechthin Ewige sein kann«<sup>203</sup>. In dem Grundsatz von der Unkritisierbarkeit des Schlechten liegt eine der charakteristischsten Ausprägungen der romantischen Konzeption der Kunst und ihrer Kritik vor. Am deutlichsten hat ihn Schlegel im Abschluß des Lessingaufsatzes ausgesprochen: Es »kann . . . wahre Kritik gar keine Notiz nehmen von Werken, die nichts beitragen zur Entwicklung der Kunst . . .; ja es ist sonach eine wahre Kritik auch nicht einmal möglich von dem, was nicht in Beziehung steht auf jenen Organismus der Bildung und des Genies, von dem, was fürs Ganze und im Ganzen eigentlich nicht existiert«<sup>204</sup>. »Es wäre illiberal, nicht vorauszusetzen, ein jeder Philosoph sei . . . rezensibel; . . . Aber anmaßend wäre es, Dichter ebenso zu behandeln; es müßte denn einer durch und durch Poesie und gleichsam ein lebendes und handelndes Kunstwerk sein,« heißt es im 67. Athenäumsfragment. Der romantische terminus technicus für das Verhalten, welches nicht nur in der Kunst, sondern auf allen Gebieten des Geisteslebens dem Grundsatz der Unkritisierbarkeit des Schlechten entspricht,

202 Schriften 379 f.

203 A 404. Das Fragment zeigt in seinem Zusammenhang eine mystisch-terminologische Verschmelzung des ästhetischen mit dem philologischen Kritikbegriff.

204 Jugendschriften II, 424 f.

heißt »annihilieren«. Er bezeichnet die indirekte Widerlegung des Nichtigen durch Stillschweigen, durch seine ironische Lobpreisung oder durch die Lobeserhebung des Guten. Die Mittelbarkeit der Ironie ist im Sinne Schlegels der einzige Modus, unter dem die Kritik dem Nichtigen geradezu entgegenzutreten vermag.

Es soll wiederholt werden, daß die Frühromantiker diese wichtigen sachlichen Bestimmungen über die Kunstkritik nicht im Zusammenhange gegeben haben, daß ihnen die geprägten Formulierungen in ihrer systematischen Schärfe zum Teil gewiß fern lagen, daß keiner der drei Grundsätze in ihrer Praxis streng befolgt worden ist. Hier handelt es sich weder um die Untersuchung ihrer kritischen Gepflogenheiten, noch um die Zusammenstellung dessen, was in diesem oder jenem Sinne bei ihnen über Kunstkritik zu finden ist, sondern um die Analysis dieses Begriffs nach seinen eigensten philosophischen Intentionen. Kritik, welche für die heutige Auffassung das Subjektivste ist, war für die Romantiker das Regulativ aller Subjektivität, Zufälligkeit und Willkür im Entstehen des Werkes. Während sie sich nach heutigen Begriffen aus der sachlichen Erkenntnis und der Wertung des Werkes zusammensetzt, ist es das Auszeichnende des romantischen Kritikbegriffs, eine besondere subjektive Einschätzung des Werkes im Geschmacksurteil nicht zu kennen. Die Wertung ist der sachlichen Untersuchung und Erkenntnis des Werkes immanent. Nicht der Kritiker fällt über dieses das Urteil, sondern die Kunst selbst, indem sie entweder im Medium der Kritik das Werk in sich aufnimmt oder es von sich abweist und eben dadurch unter aller Kritik schätzt. Die Kritik sollte mit dem, was sie behandelt, die Auslese unter den Werken herstellen. Ihre objektive Intention hat sich nicht allein in ihrer Theorie ausgesprochen. Wenigstens ist, wenn in ästhetischen Dingen die historische Geltungsdauer der Einschätzungen einen Hinweis auf das, was man allein sinngemäß ihre Objektivität nennen kann, gibt, die Geltung der kritischen Urteile der Romantik bestätigt worden. Sie haben die Grundeinschätzung der historischen Werke Dantes, Boccaccios, Shakespeares, Cervantes', Calderons ebenso wie die der ihnen gegenwärtigen Erscheinung Goethes bis auf die Gegenwart bestimmt<sup>205</sup>.

205 Diese Bestimmung vollzogen u. a.: für Dante A. W. Schlegels Übersetzungs-

Die Kraft der objektiven Intentionen in der Frühromantik ist von den meisten Autoren gering eingeschätzt worden. Da Friedrich Schlegel selbst von der Epoche seiner »revolutionären Objektivitätswut«, von der unbedingten Verehrung des griechischen Kunstgeistes sich bewußt abgewandt hatte, suchte man in den Schriften seiner reiferen Zeit vor allem nach den Dokumenten der Reaktion gegen diese Jugendideen, und man fand sie im reichsten Maße. So zahlreiche Belege einer übermütigen Subjektivität sich aber in diesen Schriften in der Tat finden, so ist doch schon die Erwägung der ultraklassizistischen Anfänge und des streng katholischen Ausgangs dieses Schriftstellers geeignet, die Betonung der subjektivistischen Formeln oder Formulierungen aus der Zeit von 1796 bis 1800 zu mäßigen. Denn um bloße Formulierungen handelt es sich in seinen subjektivsten Aussprüchen zum Teil in der Tat; es sind Prägungen, die man nicht immer für bare Münze zu nehmen hat. Man hat den philosophischen Standpunkt Friedrich Schlegels zur Athenäumszeit meist durch seine Theorie der Ironie gekennzeichnet. Sie ist an dieser Stelle einmal darum zu behandeln, weil unter ihrem Titel prinzipielle Einwendungen gegen die Betonung der objektiven Momente seines Denkens nahe liegen; ferner aber, weil jene Theorie in einer bestimmten Hinsicht mit diesen Momenten, weit entfernt, ihnen zu widersprechen, in einem engen Zusammenhang steht.

Zahlreiche Elemente sind in den verschiedenen Auslassungen über die Ironie zu unterscheiden, ja es dürfte zum Teil ganz unmöglich sein, diese verschiedenartigen Elemente in einem Begriff ohne Widersprüche zu vereinigen. Der Ironiebegriff hat eben für Schlegel seine zentrale Bedeutung nicht nur durch seine Beziehung auf bestimmte Sachverhalte in einem theoretischen Sinn, sondern mehr noch als eine lediglich intentionale Einstellung erhalten. Als solche hatte diese Einstellung nicht einen

fragmente aus der »Göttlichen Komödie« und dem »Neuen Leben« nebst seiner Arbeit über diesen Dichter; für Boccaccio Friedrich Schlegels »Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio«, für Shakespeare und Calderon (neben der Calderon-Übersetzung von Gries) A. W. Schlegels Übersetzungen; für Cervantes (neben der Soltaus) diejenige Tiecks, die auf Anregung der Schlegel geplant und von ihnen begrüßt wurde; für Goethe besonders Friedrich Schlegels Rezension des »Wilhelm Meister«, seines Bruders Besprechung von »Hermann und Dorothea«.

Sachverhalt im Auge, sondern lag als Äußerung einer stets lebendigen Opposition gegen herrschende Ideen und häufig als Maske der Hilflosigkeit ihnen gegenüber in Bereitschaft. Nicht in seiner Bedeutung für die Individualität, wohl aber für das Weltbild Schlegels kann daher der Ironiebegriff leicht überschätzt werden. Die klare Einsicht in diesen Begriff wird endlich dadurch erschwert, daß auch da, wo er unstreitig auf gewisse Sachverhalte anspielt, unter den mannigfachen Beziehungen, die er eingeht, es nicht immer leicht ist, die im einzelnen Fall gemeinten, und sehr schwer, die allgemein maßgebenden festzustellen. Soweit diese Sachverhalte nicht die Kunst, sondern Erkenntnistheorie und Ethik betreffen, müssen sie hier unberücksichtigt bleiben.

Für die Kunsttheorie hat der Ironiebegriff eine doppelte Bedeutung, in deren einer er in der Tat Ausdruck eines reinen Subjektivismus ist. Allein in dieser ist er bisher in der Literatur über die Romantik aufgefaßt und eben infolge dieser einseitigen Auffassung als Zeugnis des besagten Subjektivismus durchaus überschätzt worden. Die romantische Poesie anerkennt »als ihr erstes Gesetz . . ., daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide«<sup>206</sup>, heißt es scheinbar ganz unzweideutig. Allein bei genauer Betrachtung erhebt sich die Frage, ob mit diesem Satz eine positive Aussage über die Rechtssphäre des schaffenden Künstlers oder nur eine überschwengliche Formulierung der Forderung, welche die romantische Poesie an ihren Dichter stellt, gegeben sein soll. In beiden Fällen wird man sich entschließen müssen, interpretierend den Satz sinnvoll und verständlich zu machen. Vom zweiten Fall ausgehend, hätte man zu verstehen, daß der romantische Dichter »durch und durch Poesie«<sup>207</sup> sein solle, wie Schlegel es an anderer Stelle als paradoxes Ideal ungläubig aufstellt. Ist der Künstler die Poesie selbst, so duldet allerdings seine Willkür kein Gesetz über sich, weil sie nichts anderes ist als eine dürftige Metapher der Autonomie der Kunst. Der Satz bleibt leer. Im ersten Falle dagegen wird man den Satz als ein Urteil über den Machtbereich des Künstlers begreifen, muß sich aber dann entschließen, unter dem Dichter etwas anderes zu verstehen als ein Wesen, das etwas macht, das es

206 A 116.

207 A 67.

selbst ein Gedicht nennt. Man muß unter dem Dichter den wahren, den urbildlichen Dichter verstehen und hat damit unmittelbar die Willkür als Willkür des wahren Dichters verstanden, die begrenzt ist. Der Autor echter Kunstwerke ist in denjenigen Beziehungen eingeschränkt, in denen das Kunstwerk einer objektiven Gesetzmäßigkeit der Kunst unterworfen ist; wenn man nicht (wie im andern Fall der Interpretation) den Autor als die bloße Personifikation der Kunst verstehen will, was vielleicht in diesem Falle und jedenfalls an mehreren andern Stellen Schlegels Meinung war. Die objektive Gesetzmäßigkeit, welcher das Kunstwerk durch die Kunst unterworfen ist, besteht, wie dargelegt worden, in dessen Form. Die Willkür des wahren Dichters hat also ihren Spielraum allein im Stoff, und sie wird, soweit sie bewußt und spielerisch waltet, zur Ironie. Dies ist die subjektivistische Ironie. Ihr Geist ist der des Autors, der sich über die Stofflichkeit des Werkes erhebt, indem er sie mißachtet. Es spielt dabei übrigens bei Schlegel der Gedanke hinein, daß etwa der Stoff selbst in solchem Verfahren »poetisiert«, veredelt werden mag, wenn es auch wohl dazu nach seiner Ansicht noch anderer, positiver Momente, der Ideen der Lebenskunst, bedarf, welche im Stoffe dargestellt werden. Richtig nennt Enders Ironie die Fähigkeit, »sich unmittelbar von dem in der Erfindung Dargestellten zum darstellenden Zentrum zu bewegen und von da das erstere zu betrachten«<sup>208</sup>, ohne jedoch zu berücksichtigen, daß dieses Verhalten allein dem Stoffe gegenüber nach der romantischen Anschauung stattfinden kann.

Dennoch gibt es, wie ein Blick auf die poetische Produktion der Frühromantik zeigt, eine Ironie, welche nicht nur die Stoffe angreift, sondern auch über die Einheit der dichterischen Form sich hinwegsetzt. Diese Ironie ist es, welche die Meinung von einem romantischen Subjektivismus sans phrase<sup>209</sup> begünstigt hat, weil die vollständige Verschiedenheit dieser Ironisierung der Kunst-

208 Enders 358.

209 An dieser Meinung hat eine ganz falsche Modernisierung der romantischen Doktrinen ihren Anteil, die weit verbreitet ist, wenn sie sich auch selten so entstellend äußert wie in der folgenden Behauptung: »die ästhetische Freiheit macht das Wesen des Menschen aus und so muß er in seinen Werken durchaus in den Vordergrund treten – Schlegel nennt dies romantisch –, das Werk selbst gewinnt nur Wert als Spiegel der Persönlichkeit, diese schafft und zerstört in ewigem Spiele.« (Lerch 13.)

form von der des Stoffes nicht mit genügender Klarheit erkannt worden ist. Diese beruht auf einem Verhalten des Subjekts, jene stellt ein objektives Moment am Werke dar. Wie an den meisten Unklarheiten, welche über ihre Lehren bestehen, tragen auch an dieser die Romantiker ihren Anteil. Sie selber haben die sachlich deutliche Scheidung als eine solche niemals zum Ausdruck gebracht. – Die Ironisierung der Form besteht in ihrer freiwilligen Zerstörung, wie sie unter den romantischen Produktionen, und wohl in der ganzen Literatur überhaupt, Tiecks Komödien in der extremsten Form zeigen. Die dramatische Form läßt sich im höchsten Maße und am eindrucksvollsten unter allen ironisieren, weil sie das höchste Maß von Illusionskraft enthält und dadurch die Ironie in hohem Grade in sich aufnehmen kann, ohne sich völlig aufzulösen. Von der Zerstörung der Illusion in der aristophanischen Komödie sagt Schlegel: »Diese Verletzung ist nicht Ungeschicklichkeit, sondern besonnener Mutwille, überschäumende Lebensfülle und tut oft gar keine üble Wirkung, erhöht sie vielmehr, denn vernichten kann sie die Täuschung doch nicht. Die höchste Regsamkeit des Lebens ... verletzt ... , um zu reizen, ohne zu zerstören«<sup>210</sup>. Denselben Gedanken gibt Pulver wieder, wenn er schreibt: »Fassen wir zusammen, was Friedrich Schlegel zur höchsten Wertschätzung einer vollkommen gedachten Komödie bewog, so ist es« ihr »schöpferisches Spiel mit sich selbst, ihr rein ästhetischer Staat, den keine Durchbrechung und Verletzung der Illusion zu zerstören vermag«<sup>211</sup>. Die Ironisierung der Form greift also nach diesen Äußerungen dieselbe an, ohne sie doch zu zerstören, und auf diese Irritation soll die Illusionsstörung in der Komödie es absehen. Dieses Verhältnis zeigt eine auffallende Verwandtschaft mit der Kritik, welche unwiderruflich und ernsthaft die Form auflöst, um das einzelne Werk ins absolute Kunstwerk zu verwandeln, zu romantisieren.

Ja, auch das Werk, das teuer erkaufte, es  
    bleibe Dir köstlich;  
 Aber so Du es liebst, gib ihm Du selber  
    den Tod,

210 Jugendschriften I, 18.

211 Pulver 8.



Haltend im Auge das Werk, das der Sterb-  
lichen keiner wohl endet:  
Denn von des Einzelnen Tod blüht ja des  
Ganzen Gebild.<sup>212</sup>

»Wir müssen uns über unsre eigne Liebe erheben und, was wir anbeten, in Gedanken vernichten können, sonst fehlt uns ... der Sinn für das Unendliche«<sup>213</sup>. In diesen Äußerungen hat Schlegel sich über das Zerstörende in der Kritik, über ihre Zersetzung der Kunstform deutlich ausgesprochen. Weit entfernt, eine subjektive Velleität des Autors darzustellen, ist also diese Zerstörung der Form die Aufgabe der objektiven Instanz in der Kunst, der Kritik. Und andererseits macht Schlegel genau das gleiche zum Wesen der ironischen Äußerung des Dichters, wenn er die Ironie als eine Stimmung bezeichnet, »welche alles über- sieht und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend oder Genialität«<sup>214</sup>. Es ist also bei dieser Art der Ironie, welche aus der Beziehung auf das Unbedingte entspringt, nicht die Rede von Subjektivismus und Spiel, sondern von der Angleichung des begrenzten Werkes an das Absolute, von seiner völligen Objektivierung um den Preis seines Untergangs. Diese Form der Ironie stammt aus dem Geiste der Kunst, nicht aus dem Willen des Künstlers. Es versteht sich von selbst, daß sie, wie die Kritik, sich nur in der Reflexion darstellen kann<sup>215</sup>. Reflexiv ist auch die Ironisierung des Stoffes, doch beruht diese auf einer subjektiven, spielerischen Reflexion des Autors. Die Ironie des Stoffes vernichtet diesen; sie ist negativ und subjektiv, positiv und objektiv dagegen die der Form. Die eigentümliche Positivität dieser Ironie ist zugleich ihr unterscheidendes Merkmal von der ebenfalls objektiv gerichteten

212 Jugendschriften II, 431.

213 Jugendschriften II, 169.

214 L. 42.

215 Der reflexive Charakter der Ironie ist in Tiecks Dramen besonders deutlich. Bekanntlich spielen in allen Literaturkomödien die Zuschauer, der Autor, das Theaterpersonal mit. Pulver weist eine vierfache Reflexion an einer Stelle nach: das »Gemüt des Genießenden« bezeichnet die erste Spiegelung, der »Zuschauer auf der Szene« die zweite; dann »beginnt der Schauspieler über sich selbst in seiner Eigenschaft als Mime« zu reflektieren, und endlich »versinkt« er »in ironische Selbstbetrachtung«. (Pulver 21.)

Kritik. Wie verhält sich die Zerstörung der Illusion in der Kunstform durch die Ironie zur Zerstörung des Werkes durch die Kritik? Die Kritik opfert um des Einen Zusammenhanges willen das Werk gänzlich. Dasjenige Verfahren dagegen, welches unter Erhaltung des Werkes selbst dennoch seine völlige Bezogenheit auf die Idee der Kunst zu veranschaulichen vermag, ist die (formale) Ironie. Sie zerstört nicht allein das Werk nicht, das sie angreift, sondern sie nähert es selbst der Unzerstörbarkeit. Durch die Zerstörung der bestimmten Darstellungsform des Werkes in der Ironie wird die relative Einheit des Einzelwerkes tiefer in die der Kunst als des Universalwerkes zurückgestoßen, sie wird, ohne verloren zu gehen, völlig auf diese bezogen. Denn nur graduell ist die Einheit des Einzelwerkes von der der Kunst, in welche sie sich jederzeit in Ironie und Kritik verschiebt, unterschieden. Die Romantiker selbst hätten die Ironie nicht als künstlerisch empfinden können, wenn sie in ihr die absolute Zersetzung des Werkes gesehen hätten. Daher betont Schlegel in der genannten Bemerkung (s. o. p. 84) die Unzerstörbarkeit des Werkes. – Um dieses Verhältnis abschließend deutlich zu machen, ist ein doppelter Formbegriff einzuführen. Die bestimmte Form des einzelnen Werkes, die man als Darstellungsform bezeichnen möge, wird das Opfer ironischer Zersetzung. Über ihr aber reißt die Ironie einen Himmel ewiger Form, die Idee der Formen, auf, die man die absolute Form nennen mag, und sie erweist das Überleben des Werkes, das aus dieser Sphäre sein unzerstörbares Bestehen schöpft, nachdem die empirische Form, der Ausdruck seiner isolierten Reflexion, von ihr verzehrt wurde. Die Ironisierung der Darstellungsform ist gleichsam der Sturm, der den Vorhang vor der transzendentalen Ordnung der Kunst aufhebt und diese und in ihr das unmittelbare Bestehen des Werkes als eines Mysteriums enthüllt. Das Werk ist nicht, wie es Herder betrachtete, wesentlich eine Offenbarung und ein Mysterium schöpferischer Genialität, die man wohl ein Mysterium der Substanz nennen dürfte, es ist ein Mysterium der Ordnung, Offenbarung seiner absoluten Abhängigkeit von der Idee der Kunst, seines ewigen unzerstörbaren Aufgehobenseins in derselben. In diesem Sinne kennt Schlegel »Grenzen des sichtbaren Werkes«<sup>216</sup>, jenseits deren der

216 Jugendschriften II, 177.

Bereich des unsichtbaren Werkes, der Idee der Kunst sich öffnet. Der Glaube an die Unzerstörbarkeit des Werkes, wie er in Tiecks ironischen Dramen, in Jean Pauls zerfetzten Romanen sich ausspricht, war eine mystische Grundüberzeugung der Frühromantik. Nur aus ihr wird es verständlich, warum die Romantiker sich nicht mit der Forderung der Ironie als einer Gesinnung des Künstlers begnügten, sondern sie im Werke dargestellt zu sehen verlangten. Sie hat eine andere Funktion als Gesinnungen, die, so wünschenswert sie sein mögen, eben weil sie nur in Hinsicht auf den Künstler zu fordern sind, im Werk nicht selbständig hervortreten dürfen. Die formale Ironie ist nicht, wie Fleiß oder Aufrichtigkeit, ein intentionales Verhalten des Autors. Sie kann nicht, wie es üblich ist, als Index einer subjektiven Schrankenlosigkeit verstanden, sondern muß als objektives Moment im Werke selbst gewürdigt werden. Sie stellt den paradoxen Versuch dar, am Gebilde noch durch Abbruch zu bauen: im Werke selbst seine Beziehung auf die Idee zu demonstrieren.

### III. DIE IDEE DER KUNST

Die romantische Kunsttheorie gipfelt im Begriff der Idee der Kunst, in dessen Analysis die Bestätigung aller übrigen Lehren und der Aufschluß über deren letzte Intentionen zu suchen ist. Weit entfernt, lediglich ein schematischer Beziehungspunkt der einzelnen Theoreme über die Kritik, das Werk, die Ironie usw. zu sein, ist dieser Begriff sachlich auf das bedeutendste ausgestaltet. Erst in ihm ist Das zu finden, was als innerste Eingebung die Romantiker in ihrem Denken über das Wesen der Kunst geleitet hat. Methodisch beruht die gesamte romantische Kunsttheorie auf der Bestimmung des absoluten Reflexionsmediums als Kunst, genauer gesagt als der Idee der Kunst. Da das Organ der künstlerischen Reflexion die Form ist, so ist die Idee der Kunst definiert als das Reflexionsmedium der Formen. In diesem hängen alle Darstellungsformen stetig zusammen, gehen in einander über und vereinigen sich zur absoluten Kunstform, welche mit der Idee der Kunst identisch ist. Die romantische Idee der Einheit der Kunst liegt also in der Idee eines Kontinuums der Formen. Beispielsweise würde also die Tragödie für

den Schauenden kontinuierlich mit dem Sonett zusammenhängen. Ein Unterschied zwischen dem Kantischen Begriff der Urteilskraft und dem romantischen der Reflexion läßt sich in diesem Zusammenhang unschwer andeuten: die Reflexion ist nicht, wie die Urteilskraft, ein subjektiv reflektierendes Verhalten, sondern sie liegt in der Darstellungsform des Werkes eingeschlossen, entfaltet sich in der Kritik, um sich endlich im gesetzmäßigen Kontinuum der Formen zu erfüllen. – Im »Herkules Musagetes« heißt es mit Hindeutung auf jenen Unterschied, der in den Termini Darstellungsform und absolute Form oben bezeichnet wurde, vom Dichter: »Ihm wird jegliche Form ... sein eigen, | Sinnreich kann er ... | Höher die Formen verbinden zur Form in leichtem Gewebe«<sup>217</sup>. Ausführlicher wird es im 116. Athenäumsfragment als Bestimmung der romantischen Poesie bezeichnet, »alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen ... Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang ... Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art und gleichsam die Dichtkunst selbst ist«. Klarer konnte das Kontinuum der Kunstformen kaum bezeichnet werden. Zugleich beabsichtigt Schlegel, dieser Kunsteinheit, indem er sie als die romantische Poesie oder Dichtart bezeichnet, die bestimmteste sachliche Charakteristik zukommen zu lassen. Diese romantische Dichtart hat er im Sinne, wenn er sagt: »Man hat schon sovieler Theorien der Dichtarten. Warum hat man noch keinen Begriff von Dichtart? Vielleicht würde man sich dann mit einer einzigen Theorie der Dichtarten behelfen müssen«<sup>218</sup>. Die romantische Poesie ist also die Idee der Poesie selbst; sie ist das Kontinuum der Kunstformen. Schlegel hat sich aufs intensivste bemüht, die Bestimmtheit und Fülle, in der er diese Idee dachte, zum Ausdruck zu bringen. »Haben die Ideale für den Denker nicht soviel Individualität, wie die Götter des Altertums für den Künstler, so ist alle Beschäftigung mit Ideen nichts als ein langweiliges und mühsames Würfelspiel mit hohlen Formeln«<sup>219</sup>. Insbesondere: »Sinn

217 Jugendschriften II, 431.

218 L 62.

219 A 121.

für Poesie . . . hat der, für den sie ein Individuum ist«<sup>220</sup>. Und: »Gibt es nicht Individuen, die ganze Systeme von Individuen in sich enthalten?«<sup>221</sup> Die Poesie wenigstens, als das Reflexionsmedium der Formen, muß ein solches Individuum sein. Man möchte bestimmt annehmen, daß Novalis an das Kunstwerk denkt, wenn er sagt: »Ein unendlich charakterisiertes Individuum ist Glied eines Infinitoriums«<sup>222</sup>. Jedenfalls spricht er für Philosophie und Kunst das Prinzip eines Kontinuums der Ideen aus; die Ideen der Poesie sind nach romantischer Auffassung die Darstellungsformen. »Der Philosoph, der in seiner Philosophie alle einzelnen Philosopheme in ein einziges verwandeln, der aus allen Individuen derselben Ein Individuum machen kann, erreicht das Maximum in seiner Philosophie. Er erreicht das Maximum eines Philosophen, wenn er alle Philosophien in eine einzige Philosophie vereinigt . . . Der Philosoph und Künstler verfahren organisch, wenn ich so sagen darf . . . Ihr Prinzip, ihre Vereinigungsidee ist ein organischer Keim, der sich frei zu einer unbestimmten Individuen enthaltenden, unendlich individuellen, allbildsamen Gestalt entwickelt, ausbildet – eine ideenreiche Idee.«<sup>223</sup> »Alles befaßt die Kunst und Wissenschaft, von einem aufs andere, und so von einem auf alles, rhapsodisch oder systematisch zu gelangen; die geistige Weisekunst, die Divinationskunst.«<sup>224</sup> Diese Weisekunst ist selbstverständlich die Kritik, die von Friedrich Schlegel auch die »divinatorische«<sup>225</sup> genannt wird.

Um die Individualität der Kunsteinheit zum Ausdruck zu bringen, hat Schlegel seine Begriffe überspannt und nach einer Paradoxie gegriffen. Anders war der Gedanke, das höchste Allgemeine als Individualität auszusprechen, unvollziehbar. Dieser Gedanke hat jedoch seinerseits zum letzten Motiv keineswegs eine Absurdität oder auch nur einen Irrtum; vielmehr hat Schlegel in ihm ein wertvolles und gültiges Motiv lediglich falsch interpretiert. Dies Motiv war das Bestreben, den Begriff der

220 A 415.

221 A 242.

222 Schriften 505.

223 Schriften 84 f.

224 Schriften 139.

225 A 116 und sonst.

Idee der Kunst vor dem Mißverständnis zu bewahren, er sei eine Abstraktion aus den empirisch vorgefundenen Kunstwerken. Er wollte diesen Begriff als eine Idee im platonischen Sinn, als ein *πρότερον τῇ φύσει*, als den Realgrund aller empirischen Werke bestimmen, und er beging die alte Vermengung von abstrakt und allgemein, wenn er ihn darum zu einem individuellen machen zu müssen glaubte. Nur in dieser Absicht bezeichnet Schlegel wieder und wieder mit Nachdruck die Einheit der Kunst, das Kontinuum der Formen selber als ein Werk. Dieses unsichtbare Werk ist es, welches das sichtbare, von dem er an anderer Stelle spricht (s. o. p. 86), in sich aufnimmt. Am Studium der griechischen Poesie war Schlegel diese Konzeption aufgegangen, von dort hatte er sie auf die Poesie überhaupt übertragen: »Der systematische Winkelmann, der alle Alten gleichsam wie einen Autor las, alles im ganzen sah und seine gesamte Kraft auf die Griechen konzentrierte, legte durch die Wahrnehmung der absoluten Verschiedenheit des Antiken und des Modernen den ersten Grund zu einer materialen Altertumslehre. Erst wenn der Standpunkt und die Bedingungen der absoluten Identität des Antiken und Modernen, die war, ist oder sein wird, gefunden ist, darf man sagen, daß wenigstens der Kontur der Wissenschaft<sup>226</sup> fertig sei und nun an die methodische Ausführung gedacht werden könne«<sup>227</sup>. »Alle Gedichte des Altertums schließen sich eins an das andere, bis sich aus immer größern Massen und Gliedern das Ganze bildet . . . Und so ist es wahrlich kein leeres Bild zu sagen: die alte Poesie sei ein einziges unteilbares, vollendetes Gedicht. Warum sollte nicht wieder von neuem werden, was schon gewesen ist? Auf eine andere Weise versteht sich. Und warum nicht auf eine schönere, größere?«<sup>228</sup> »Alle klassischen Gedichte der Alten hängen zusammen, unzertrennlich, bilden ein organisches Ganzes, sind richtig angesehen nur Ein Gedicht, das einzige, in welchem die Dichtkunst selbst vollkommen erscheint. Auf eine ähnliche Weise sollen in der vollkommenen Literatur alle Bücher nur Ein Buch sein«<sup>229</sup>. »So muß auch das Einzelne der Kunst, wenn es

226 sc. der Kunstphilosophie.

227 A 149.

228 Jugendschriften II, 358.

229 I 95.

gründlich genommen wird, zum unermesslichen Ganzen führen! Oder glaubt ihr in der Tat, daß wohl alles andere ein Gedicht und ein Werk sein könne, nur die Poesie selbst nicht?«<sup>230</sup> Für die werdende Einheit der Poesie als des unsichtbaren Werkes ist die Ausgleichung und Versöhnung der Formen der sichtbare und maßgebende Vorgang. – Letzten Endes steht die mystische These, daß die Kunst selbst ein Werk sei, – Schlegel hat sie um 1800 besonders in den Vordergrund seiner Gedanken gerückt – in genauem Zusammenhang mit dem Satz, welcher die Unzerstörbarkeit der Werke behauptet, die in der Ironie geläutert sind. Beide Sätze erklären, daß Idee und Werk in der Kunst nicht absolute Gegensätze sind. Die Idee ist Werk und auch das Werk ist Idee, wenn es die Begrenztheit seiner Darstellungsform überwindet<sup>231</sup>.

Die Darstellung der Idee der Kunst im Gesamtwerk hat Schlegel zur Aufgabe der progressiven Universalpoesie gemacht; diese Bezeichnung der Poesie weist auf nichts anderes als jene Aufgabe hin. »Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie . . . Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.«<sup>232</sup> Von ihr gilt: » . . . eine Idee läßt sich nicht in einen Satz fassen. Eine Idee ist eine unendliche Reihe von Sätzen, eine irrationale Größe, unsetzbar<sup>233</sup>, inkommensurabel . . . Das Gesetz ihrer Fortschreitung läßt sich aber aufstellen«<sup>234</sup>. – An den Begriff der progressiven Universalpoesie kann das modernisierende Mißverständnis sich besonders leicht heften, wenn sein Zusammenhang mit dem des Reflexionsmediums unbeachtet bleibt. Es würde darin bestehen, die unendliche Progression als eine bloße Funktion der unbestimmten Unendlichkeit der Aufgabe einerseits, der leeren Unendlichkeit der Zeit andererseits, aufzufassen. Aber es ist schon darauf hingewiesen worden, wie sehr Schlegel um Bestimmtheit, um Indi-

230 Jugendschriften II, 424; s. auch Jugendschriften II, 427.

231 Bemerkenswert bleibt es, daß der Sprachgebrauch in einem Falle durch das Wort »Werk« eine »unsichtbare« Einheit bezeichnet, die analog der von Schlegel gemeinten Einheit der Kunst ist, nämlich den Inbegriff der Schöpfungen eines Meisters, vor allem eines bildenden Künstlers.

232 A 116.

233 Jedoch gewiß nicht unreflektierbar. Eine Anspielung gegen Fichte.

234 Schriften 159.

vidualität der Idee, welche der progressiven Universalpoesie die Aufgabe stellt, rang. Die Unendlichkeit der Progression darf also den Blick von der Bestimmtheit ihrer Aufgabe nicht ablenken, und wenn schon in dieser Bestimmtheit nicht eigentlich Schranken liegen, so könnte doch die Formulierung, daß es für »diese werdende Poesie ... keine Schranken des Fortschritts, der Weiterentwicklung ... gibt«<sup>235</sup>, irreführen. Denn sie legt den Ton nicht auf das Wesentliche. Wesentlich ist vielmehr, daß die Aufgabe der progressiven Universalpoesie in einem Medium der Formen als dessen fortschreitend genauere Durchwallung und Ordnung auf das bestimmteste gegeben ist. »... die Schönheit ... ist ... nicht bloß der leere Gedanke von etwas, was hervorgebracht werden soll, ... sondern auch ein Faktum, nämlich ein ewiges transzendentes.«<sup>236</sup> Dies ist sie als Kontinuum der Formen, als ein Medium, dessen Versinnlichung durch das Chaos als den Schauplatz ordnender Durchwallung schon bei Novalis (s. o. p. 38) begegnet ist. Auch in der folgenden Bemerkung Schlegels ist das Chaos nichts anderes, als das Sinnbild des absoluten Mediums: »Aber die höchste Schönheit, ja die höchste Ordnung ist denn doch nur die des Chaos, nämlich eines solchen, welches nur auf die Berührung der Liebe wartet, um sich zu einer harmonischen Welt zu entfalten ...«<sup>237</sup>. Also nicht um ein Fortschreiten ins Leere, um ein vages Immer-besser-dichten, sondern um stetig umfassendere Entfaltung und Steigerung der poetischen Formen handelt es sich. Die zeitliche Unendlichkeit, in der dieser Prozeß stattfindet, ist ebenfalls eine mediale und qualitative<sup>238</sup>. Daher ist die Progredibilität durchaus nicht das, was unter dem modernen Ausdruck »Fortschritt« verstanden wird, nicht ein gewisses nur relatives Verhältnis der Kulturstufen zu einander. Sie ist, wie das ganze Leben der Menschheit, ein unendlicher Erfüllungs-, kein bloßer Werdeprozeß. Wenn trotzdem nicht zu leugnen ist, daß in diesen Gedanken der romantische Messianismus nicht in seiner vollen Kraft wirkt, so sind sie doch kein Widerspruch gegen Schlegels prinzipielle

235 Huch 112.

236 A 256.

237 Jugendschriften II, 358.

238 Dies folgt aus dem romantischen Messianismus und kann hier nicht begründet werden.



Stellung zur Ideologie des Fortschritts, die er in der »Lucinde« ausgesprochen hat: »Was soll also das unbedingte Streben und Fortschreiten ohne Stillstand und Mittelpunkt? Kann dieser Sturm und Drang der unendlichen Pflanze der Menschheit, die im Stillen von selbst wächst und sich bildet, nährenden Saft oder Gestaltung geben? Nichts ist es, dieses leere unruhige Treiben, als eine nordische Unart«<sup>239</sup>.

Der vielumstrittene Begriff der Transzendentalpoesie ist in diesem Zusammenhange unschwer, dennoch genau, zu erklären. Er ist, wie der der progressiven Universalpoesie, eine Bestimmung der Idee der Kunst. Stellt dieser in begrifflicher Konzentration deren Beziehung zur Zeit dar, so verweist der Begriff der Transzendentalpoesie zurück auf das systematische Zentrum, aus dem die romantische Kunstphilosophie hervorgegangen ist. Er stellt also die romantische Poesie als die absolute poetische Reflexion dar; die Transzendentalpoesie ist in der Gedankenwelt Friedrich Schlegels zur Athenäumszeit genau das, was der Begriff des Ur-Ich in den Windischmannschen Vorlesungen ist. Um das zu beweisen, hat man nur den Zusammenhängen, in denen der Begriff des Transzendentalen bei Schlegel und Novalis steht, genau nachzugehen. Man findet, daß sie überall auf den Begriff der Reflexion führen. So sagt Schlegel über den Humor: »sein eigentliches Wesen ist Reflexion. Daher seine Verwandtschaft mit . . . allem, was transzendental ist«<sup>240</sup>. »Die höchste Aufgabe der Bildung ist, sich seines transzendentalen Selbst zu bemächtigen, das Ich seines Ichs zugleich zu sein«<sup>241</sup>, d. h. sich reflektierend zu verhalten. Die Reflexion transzendiert die jeweilige geistige Stufe, um auf die höhere überzugehen. Daher sagt Novalis mit Beziehung auf den Reflexionsakt in der Selbstdurchdringung: »Jene Stelle *außer* der Welt ist gegeben, und Archimedes kann nun sein Versprechen erfüllen«<sup>242</sup>. Der Ursprung der höheren Dichtung aus der Reflexion findet sich im folgenden Fragment angedeutet: »Es gibt gewisse Dichtungen in uns, die einen ganz anderen Charakter als die übrigen zu haben scheinen, denn sie sind vom Gefühle der Notwendigkeit begleitet, und doch ist schlechterdings kein äußerer Grund zu ihnen vorhanden. Es dünkt dem Menschen, als sei er in einem

239 Lucinde 28.

240 A 305.

241 Schriften 8.

242 Schriften 27.

Gespräch begriffen und irgend ein unbekanntes geistiges Wesen veranlasse ihn auf eine wunderbare Weise zur Entwicklung der evidentesten Gedanken. Dieses Wesen muß ein höheres Wesen sein, weil es sich mit ihm auf eine Art in Beziehung setzt, die keinem an Erscheinungen gebundenen Wesen möglich ist. Es muß ein homogenes Wesen sein, weil es ihn wie ein geistiges Wesen behandelt und ihn nur zur seltensten Selbsttätigkeit auffordert. Dieses Ich höherer Art verhält sich zum Menschen wie der Mensch zur Natur oder der Weise zum Kinde<sup>243</sup>. Die Dichtungen, welche aus der Tätigkeit des höheren Ich entspringen, sind die Glieder der Transzendentalpoesie, deren Charakteristik sich mit der im absoluten Werk ausgeprägten Idee der Kunst deckt. »Die bisherigen Poesien wirken meistens dynamisch, die künftige transzendente Poesie könnte man die organische heißen. Wenn sie erfunden ist, so wird man sehen, daß alle echten Dichter bisher, ohne ihr Wissen, organisch poetisierten – daß aber dieser Mangel an Bewußtsein . . . einen wesentlichen Einfluß auf das Ganze ihrer Werke hatte – so daß sie größtenteils nur im einzelnen echt poetisch, im ganzen aber gewöhnlich unpoetisch waren.«<sup>244</sup> Die Poesie des ganzen Werkes ist eben nach Novalis' Ansicht von der Erkenntnis des Wesens der absoluten Kunsteinheit abhängig. – Die Einsicht in diese klare und einfache Bedeutung des Terminus »Transzendentalpoesie« ist durch einen besonderen Umstand außerordentlich erschwert worden. In demjenigen Fragment nämlich, das nach seinem Grundgedanken durchaus als der Hauptbeleg für den erörterten Ideengang anzusehen ist, hat Schlegel den fraglichen Ausdruck anders definiert<sup>245</sup> und ihn von einem Terminus, mit dem er nach seinem eigenen und Novalis' Sprachgebrauch gleichbedeutend sein muß, unterschieden. »Transzendentalpoesie« bedeutet in der Tat bei Novalis – und sollte es sinngemäß auch bei Schlegel – die absolute Reflexion der Poesie, welche Schlegel in dem fraglichen Fragment als »Poesie der Poesie«

243 Schriften 61.

244 Schriften 82.

245 Vielleicht ist in diesem Fragment eine allererste und aus diesem Grunde mit dem späteren Sprachgebrauch nicht einstimmige Auseinandersetzung mit dem Terminus »Transzendentalpoesie« zu erblicken; andernfalls hätte man eine bewußte, spielerische Äquivokation anzunehmen.

von ihr unterscheidet: »Es gibt eine Poesie, deren Eins und Alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte . . . So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte, so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht selten transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung . . . vereinigen und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein«<sup>246</sup>. Die ganze Schwierigkeit, die der Begriff der Transzendentalpoesie der Darstellung romantischer Philosophie bereitet, die Unklarheit, mit der er behaftet erschien, rührt daher, daß im obigen Fragment dieser Ausdruck nicht mit Hinsicht auf das reflexive Moment in der Poesie, sondern mit Hinblick auf die ältere Fragestellung Schlegels nach dem Verhältnis der griechischen zur modernen Poesie gebraucht wird. Da die griechische als real, die moderne als ideal<sup>247</sup> von Schlegel bezeichnet wurde, so prägt er, mit mystizistischer Anspielung auf den ganz andersartigen philosophischen Streit zwischen metaphysischem Idealismus und Realismus und dessen Lösung durch die transzendente Methode bei Kant, den Terminus »Transzendentalpoesie«. Im letzten Grunde kommt hier allerdings dennoch Schlegels Sprachgebrauch mit dem, was Novalis Transzendentalpoesie und er selbst Poesie der Poesie nennt, überein. Denn die Reflexion, welche in den beiden letzten Bezeichnungen gemeint ist, ist eben die Methode der Lösung für die »transzendente« ästhetische

246 A 238. Enders (376) versteht den Schluß des Fragments nicht richtig, wenn er meint, daß »Poesie der Poesie . . . im Grunde nichts anderes, als eine Steigerung und gleichbedeutend mit romantischer Poesie gegenüber nicht-romantischer« sei. Er übersieht, daß der Ausdruck »Poesie der Poesie« nach dem Schema der Reflexion (Denken des Denkens) gebildet und demgemäß zu verstehen ist. Auch identifiziert er (377) ihn fälschlich mit dem Ausdruck »poetische Poesie« auf Grund von A 247, wo er diesem nur prädiert wird.

247 Vgl. die Invektiven gegen Schillers andersartigen, nicht geschichtsphilosophisch orientierten Gebrauch des Wortes »Ideal«.

Aporie Schlegels. Durch die Reflexion im Kunstwerk selbst wird, wie ausgeführt wurde, seine strenge formale Geschlossenheit (griechischer Typus), welcher relativ bleibt, einerseits gebildet, andererseits aber aus ihrer Relativität erlöst und ins Absolutum der Kunst durch Kritik und Ironie erhoben (moderner Typus)<sup>248</sup>. – Die »Poesie der Poesie« ist der zusammenfassende Ausdruck der reflexiven Natur des Absoluten. Sie ist die ihrer selbst bewußte Poesie, und da Bewußtsein nach der frühromantischen Lehre nur eine gesteigerte geistige Form dessen ist, wovon es Bewußtsein ist, so ist Bewußtsein der Poesie selbst Poesie. Es ist Poesie der Poesie. Die höhere Poesie »ist selbst Natur und Leben . . .; aber sie ist die Natur der Natur, das Leben des Lebens, der Mensch im Menschen; und ich denke, dieser Unterschied ist für den, der ihn überhaupt wahrnimmt, wahrlich bestimmt und entschieden genug«<sup>249</sup>. Diese Formeln sind nicht rhetorische Steigerungen, sondern Bezeichnungen der reflexiven Natur der Transzendentalpoesie. »Ich vermute, daß sich auch über Shakespeare über kurz oder lang in Dir die Kunst in der Kunst spiegeln wird«<sup>250</sup>, schreibt Friedrich Schlegel an seinen Bruder.

Das Organ der Transzendentalpoesie als diejenige Form, welche im Absolutum nach dem Zerfall der profanen Formen überdauert, bezeichnet Schlegel als die symbolische Form. In dem literarischen Rückblick, mit welchem er 1803 die »Europa« eröffnet, sagt er von den Heften des »Athenäums«: »Im Anfange derselben ist Kritik und Universalität der vorwaltende Zweck, in den späteren Teilen ist der Geist des Mystizismus das Wesentlichste. Man scheue dieses Wort nicht<sup>251</sup>; es bezeichnet die Verkündigung der Mysterien der Kunst und Wissenschaft, die ihren

248 Daher bleibt in der Athenäumszeit das Kunstwerk des griechischen (realen, naiven) Typus für Schlegel nur in ironischer Intention, unter vorläufiger Suspendierung seiner Auflösung denkbar. Das Naive gilt Schlegel nur als eine gleichsam überlebensgroße Reflexion. Er rühmt den »Instinkt bis zur Ironie« (A 305) und behauptet: »Die große praktische Abstraktion (gleichbedeutend mit Reflexion) macht die Alten, bei denen sie Instinkt war, eigentlich zu Alten« (A 121). In diesem Sinn faßt er das Naive bei Homer, Shakespeare, Goethe auf. (Siehe Geschichte der Poesie der Griechen und Römer, sowie A 51, A 305.)

249 Jugendschriften II, 428.

250 Briefe 427.

251 Offenbar versäumt Schlegel, Mystizismus als etwas Unechtes von Mystik zu unterscheiden.

Namen ohne solche Mysterien nicht verdienen würden; vor allem aber die kräftige Verteidigung der symbolischen Formen und ihrer Notwendigkeit gegen den profanen Sinn«<sup>252</sup>. Der Ausdruck »symbolische Form« deutet auf zweierlei: er bezeichnet erstens die Beziehung auf die verschiedenen Deckbegriffe des poetischen Absolutums, vor allem auf die Mythologie. Die Arabeske beispielsweise ist eine symbolische Form, die auf einen mythologischen Inhalt deutet. In diesem Sinne gehört die symbolische Form nicht in diesen Zusammenhang. Zweitens ist sie die Ausprägung des reinen poetischen Absolutums in der Form. So wird Lessing von Schlegel verehrt, »wegen der symbolischen Form seiner Werke . . . wegen dieser . . . gehören . . . seine Werke in das Gebiet der höheren Kunst, da eben sie . . . das einzige entscheidende Merkmal derselben ist«<sup>253</sup>. Nichts anderes als die symbolische Form ist unter dem allgemeinen Ausdruck »Symbol« verstanden, wenn Schlegel von der höchsten Aufgabe der Poesie sagt, sie sei »schon oft erreicht worden, durch dasselbe, wodurch überall der Schein des Endlichen mit der Wahrheit des Ewigen in Beziehung gesetzt und eben dadurch in sie aufgelöst wird: . . . durch Symbole, durch die an die Stelle der Täuschung die Bedeutung tritt, das einzige Wirkliche im Dasein«<sup>254</sup>. Diese Bedeutung, d. h. die Beziehung auf die Idee der Kunst verleiht die symbolische Form den transzendentalpoetischen Werken durch die Reflexion. Die »symbolische Form« ist die Formel, unter der die Tragweite der Reflexion für das Kunstwerk zusammengefaßt wird. »Die Ironie und Reflexion sind die Grundeigenschaften der symbolischen Form der romantischen Dichtung«<sup>255</sup> – da aber die Reflexion auch der Ironie zugrunde liegt und also im Kunstwerk mit der symbolischen Form völlig identisch ist, müßte es genauer heißen: Die Grundeigenschaften der symbolischen Form bestehen einerseits in solcher Reinheit der Darstellungsform, daß diese zum bloßen Ausdruck der Selbstbegrenzung der Reflexion geläutert und von den profanen Darstellungsformen<sup>256</sup> unterschieden wird, andererseits in der

252 Kürschner 305.

253 Jugendschriften II, 426.

254 Jugendschriften II, 427.

255 Margolin 27.

256 Als solche braucht also die Darstellungsform nicht durchaus profan zu sein: sie

(formalen) Ironie, in der sich die Reflexion ins Absolute erhebt. Die Kunstkritik stellt diese symbolische Form in ihrer Reinheit dar; sie löst sie von allen wesensfremden Momenten, an die sie im Werk gebunden sein mag, ab und endigt mit der Auflösung des Werkes. Daß trotz aller begrifflichen Prägungen es im Rahmen der romantischen Theorien niemals zu völliger Klarheit in der Unterscheidung von profaner und symbolischer Form, von symbolischer Form und Kritik kommen kann, drängt sich der Betrachtung auf. Nur um den Preis solcher unscharfen Abgrenzungen können alle Begriffe der Kunsttheorie, wie die Romantiker es zuletzt erstrebten, in den Bereich des Absolutums einbezogen werden.

Unter allen Darstellungsformen gibt es eine, in welcher die Romantiker die reflexive Selbstbegrenzung sowohl, als auch Selbsterweiterung aufs entschiedenste ausgebildet und auf diesem Gipfel unterschiedslos in einander übergehend finden. Diese höchst symbolische Form ist der Roman. Was vorerst an dieser Form in die Augen fällt, ist ihre äußerliche Ungebundenheit und Regellosigkeit. Der Roman kann in der Tat beliebig über sich reflektieren, in immer neuen Betrachtungen jede gegebene Bewußtseinsstufe von einem höheren Standort zurückspiegeln. Daß er aus der Natur seiner Form dies erreicht, was anderen nur durch den Gewaltstreich der Ironie möglich ist, neutralisiert in ihm die Ironie. Aber eben weil der Roman niemals seine Form überschreitet, kann jede seiner Reflexionen andererseits wieder als durch sich selbst begrenzt angesehen werden, denn keine regelartige Darstellungsform ist es, welche sie eingrenzt. Dies neutralisiert in ihm die Darstellungsform, die allein in ihrer Reinheit, nicht in ihrer Strenge in ihm waltet. Während jene äußerliche Ungebundenheit, da sie auf der Hand liegt, keiner Betonung bedurfte, ist die Gesetztheit und reine Sammlung in der Romanform wieder und wieder von den Romantikern betont worden. Daß »der Geist der Betrachtung und der Rückkehr in sich selbst ... eine gemeinsame Eigentümlichkeit aller sehr geistigen Poesie« sei<sup>257</sup>, spricht Schlegel bei Gelegenheit der Meisterrezension aus. Die geistigste Poesie ist der

kann durch völlige Reinheit Anteil an der absoluten oder symbolischen Form haben oder zuletzt zu ihr werden.

257 Jugendschriften II, 177.

Roman; sein retardierender Charakter ist der Ausdruck der ihm eigenen Reflexion: »Durch seine retardierende Natur kann das Stück dem Roman, der sein Wesen eben darin setzt, ... verwandt scheinen«<sup>258</sup>, heißt es an der gleichen Stelle vom »Hamlet«. Novalis: »Die retardierende Natur des Romans<sup>259</sup> zeigt sich vorzüglich im Stil«<sup>260</sup>. Aus der Erwägung heraus, daß die reflexiv in sich geschlossenen Komplexe den Roman bilden, sagt er: »Die Schreibart des Romans muß kein Kontinuum, es muß ein in jedem Perioden gegliederter Bau sein. Jedes kleine Stück muß etwas Abgeschnittenes, Begrenztes, ein eigenes Ganze sein«<sup>261</sup>. Gerade diese Schreibart rühmt Schlegel am »Wilhelm Meister«: »Durch ... die Verschiedenheit der einzelnen Massen ... wird jeder notwendige Teil des einen und unteilbaren Romans ein System für sich«<sup>262</sup>. Die Darstellung der Reflexion gilt Schlegel für die höchste Legitimation der Goetheschen Meisterschaft in diesem Roman: »Die Darstellung einer sich wie ins Unendliche immer wieder selbst anschauenden Natur war der schönste Beweis, den ein Künstler von der unergründlichen Tiefe seines Vermögens geben konnte«<sup>263</sup>. Der Roman ist die höchste unter allen symbolischen Formen, die romantische Poesie die Idee der Poesie selbst. – Die Zweideutigkeit, welche in der Bezeichnung »romantisch« liegt, hat Schlegel sicherlich gern in Kauf genommen, wenn nicht aufgesucht. Bekanntlich bedeutet »romantisch« im damaligen Sprachgebrauch »ritterlich«, »mittelalterlich«, und hinter dieser Bedeutung hat Schlegel, wie er es liebte, seine eigentliche Meinung, die man aus der Etymologie des Wortes lesen muß, versteckt. Man hat also, wie Haym, den Ausdruck »romantisch« in seiner wesentlichen Bedeutung durchaus als »romangemäß« zu verstehen. Dieser sagt, Schlegel vertrete die Lehre, »daß der echte Roman ein Non plus ultra, eine Summe alles Poetischen sei, und er bezeichnet folgerichtig dieses poetische Ideal mit dem Namen der »romantischen« Dichtung«<sup>264</sup>. Als diese Summe alles Poetischen, wie die Schle-

258 Ebenda.

259 Gemeint ist der »Wilhelm Meister«.

260 Schriften herausgegeben von Minor III, 17.

261 Schriften herausgegeben von Minor II, 307 f.

262 Jugendschriften II, 173.

263 Jugendschriften II, 179.

264 Haym 251. Hayms Erklärung, daß Schlegel immer »bereit zu neuen Konstruk-

gelsche Kunsttheorie es verstand, ist der Roman also eine Bezeichnung des poetischen Absolutums: »Eine Philosophie des Romans ... wäre der Schlußstein«<sup>265</sup> einer Philosophie der Poesie überhaupt. Oft wird es betont, daß der Roman nicht eine Gattung neben anderen, die romantische Dichtart nicht eine unter vielen, sondern daß sie Ideen sind. Dieses »Buch ... nach einem aus Gewohnheit und Glauben, aus zufälligen Erfahrungen und willkürlichen Forderungen zusammengesetzten und entstandenen Gattungsbegriff beurteilen: das ist, als wenn ein Kind Mond und Gestirne mit der Hand greifen und in sein Schächtelchen packen will«<sup>266</sup>, heißt es vom »Wilhelm Meister«.

Die Frühromantik hat den Roman nicht allein als die höchste Form der Reflexion in der Poesie ihrer Kunsttheorie eingeordnet, sondern in ihm deren außerordentliche transzendente Bestätigung gefunden, indem sie ihn in eine weitere unmittelbare Beziehung zu ihrer Grundkonzeption der Idee der Kunst setzte. Nach dieser ist die Kunst das Kontinuum der Formen, und der Roman ist nach der Auffassung der Frühromantiker die faßbare Erscheinung dieses Kontinuums. Er ist dies durch die Prosa. Die Idee der Poesie hat ihre Individualität, nach der Schlegel suchte, in der Gestalt der Prosa gefunden; die Frühromantiker kennen keine tiefere und treffendere Bestimmung für sie, als Prosa. In dieser scheinbar paradoxen, in Wahrheit aber sehr tiefsinnigen Anschauung finden sie einen völlig neuen Grund der Kunstphilosophie. Auf diesem Grunde beruht, wie die gesamte Kunstphilosophie der Frühromantik, so besonders ihr Begriff der Kritik, um dessentwillen die Untersuchung über scheinbare Abwege bis hierher geführt werden mußte. – Die

tionen und neuen Formeln« aus dem »Wilhelm Meister« diese Lehre schöpft, berührt, selbst wenn sie vollständig ist, nicht dasjenige, was Schlegel in dieser Lehre sachlich entschieden betonen wollte. Diese Einschätzung ist, wie noch deutlicher werden soll, aus seiner philosophischen Gedankenwelt immanent zu verstehen. Wie auch Haym (802) diesen Zusammenhang zwischen Reflexion, Transzendentalpoesie und Romantheorie gelegentlich selbst andeutet, wenn er von Schlegels »Betrachtung der modernen Poesie unter dem Gesichtspunkte des Romans, in Verbindung mit den aus der Fichteschen Philosophie geschöpften Begriffen der unendlichen Selbstreflexion, des Transzendentalen ...« spricht.

265 A 252.

266 Jugendschriften II, 171.



Idee der Poesie ist die Prosa. Dies ist die abschließende Bestimmung der Idee der Kunst, auch der eigentliche Sinn der Romantheorie, die erst so in ihrer tiefen Absicht verstanden und von der ausschließlich empirischen Beziehung auf den »Wilhelm Meister« abgelöst wird. Was die Romantiker unter der Prosa als der Idee der Poesie verstanden haben, ist aus folgender Stelle des Briefes zu entnehmen, den Novalis am 12. Januar 1798 an A. W. Schlegel richtete: »Wenn die Poesie sich erweitern will, so kann sie es nur, indem sie sich beschränkt; indem sie sich zusammenzieht, ihren Feuerstoff gleichsam fahren läßt und gerinnt. Sie erhält einen prosaischen Schein, ihre Bestandteile stehen in keiner so innigen Gemeinschaft – mithin nicht unter so strengen rhythmischen Gesetzen – sie wird fähiger zur Darstellung des Beschränkten. Aber sie bleibt Poesie – mithin den wesentlichen Gesetzen ihrer Natur getreu; sie wird gleichsam ein organisches Wesen, dessen ganzer Bau seine Entstehung aus dem Flüssigen, seine ursprünglich elastische Natur, seine Unbeschränktheit, seine Allfähigkeit verrät. Nur die Mischung ihrer Glieder ist regellos, die Ordnung derselben, ihr Verhältnis zum Ganzen ist noch dasselbe. Ein jeder Reiz verbreitet sich darin nach allen Seiten. Auch hier bewegen sich nur die Glieder um das ewig ruhende, eine Ganze ... Je einfacher, gleichförmiger, ruhiger auch hier die Bewegungen der Sätze, je übereinstimmender ihre Mischungen im Ganzen sind, je lockerer der Zusammenhang, je durchsichtiger und farbloser der Ausdruck – desto vollkommener diese im Gegensatz zu der geschmückten Prosa<sup>267</sup> – nachlässige, von den Gegenständen abhängig scheinende Poesie. – Die Poesie scheint von der Strenge ihrer Forderungen hier nachzulassen, williger und gefügiger zu werden. Aber dem, der den Versuch mit der Poesie in dieser Form wagt, wird es bald offenbar werden, wie schwer sie in dieser Gestalt vollkommen zu realisieren ist. Diese erweiterte Poesie ist gerade das höchste Problem des poetischen Dichters – ein Problem, was nur durch Annäherung gelöst werden kann und was zu der höheren Poesie

267 Siehe den Zusammenhang, in dem die Stelle steht (Raich 54 ff.). Während, wie bemerkt, der Romanstil nach Novalis kein bloßes Kontinuum, sondern eine gegliederte Ordnung (s. o. p. 99) sein muß, nennt er diese geschmückte Prosa – die gar nichts mit der Kunst, viel mehr mit der Rhetorik zu tun hat – eine »fließende ... sie ist ein Strom«.

eigentlich gehört ... Hier ist noch ein unermessliches Feld, ein im eigentlichsten Sinne unendliches Gebiet. Man könnte jene höhere Poesie die Poesie des Unendlichen nennen«<sup>268</sup>. Das Reflexionsmedium der poetischen Formen erscheint in der Prosa, darum darf sie die Idee der Poesie genannt werden. Sie ist der schöpferische Boden der dichterischen Formen, diese alle sind in ihr vermittelt und aufgelöst als in ihren kanonischen Schöpfungsgrund. In der Prosa gehen sämtliche gebundene Rhythmen in einander über, sie verbinden sich zu einer neuen Einheit, der prosaischen, welche bei Novalis der »romantische Rhythmus«<sup>269</sup> ist<sup>270</sup>. – »Die Poesie ist die Prosa unter den Künsten.«<sup>271</sup> Erst unter diesem Gesichtspunkt läßt die Romantheorie sich in ihrer tiefsten Absicht verstehen und von der empirischen Beziehung auf den »Wilhelm Meister« ablösen. Weil die Einheit der ganzen Poesie als eines Werkes ein Gedicht in Prosa darstellt, ist der Roman die höchste poetische Form. Vermutlich ist es in Anspielung auf die vereinende Funktion der Prosa gemeint, wenn Novalis sagt: »Sollte nicht der Roman alle Gattungen des Stils in einer durch den gemeinsamen Geist verschiedentlich gebundenen Folge begreifen?«<sup>272</sup> Friedrich Schlegel hat das prosaische Element weniger rein erfaßt, wenn auch nicht weniger tief intentioniert als Novalis. Er hat daher in seinem Romanmuster »Lucinde« die Mannigfaltigkeit der Formen, in deren Vereinigung die Aufgabe besteht, mitunter vielleicht noch mehr kultiviert als das rein Prosaische, das sie erfüllt. In den zweiten Teil des Romans wollte er viele Gedichte einfügen. Aber beide Tendenzen, die Mannigfaltigkeit der Formen und das Prosaische, haben den Gegensatz gegen die begrenzte Form und die Aspiration aufs Transzendente gemein. Nur wird dies stellenweise weniger durch Friedrich Schlegels Prosa dargestellt, als in ihr postuliert. Auch in Schlegels Theorie des Romans steht der Gedanke der Prosa, obgleich er zweifellos ihren eigentlichen

268 Briefwechsel 55 f.

269 Briefwechsel 57.

270 Die gleiche Betrachtung der Prosa zeigt der 92. Aphorismus »Prosa und Poesie« in Nietzsches »Fröhlicher Wissenschaft«. Nur ist der Blick dort nicht, wie bei Novalis, von den poetischen Formen auf die prosaische, sondern umgekehrt von dieser auf jene gerichtet.

271 Schriften 538.

272 Schriften 512.

Geist bestimmt, nicht klar im Mittelpunkt. Er hat ihn mit der Lehre von der Poetisierung des Stoffes kompliziert<sup>273</sup>.

Die Konzeption der Idee der Poesie als der Prosa bestimmt die ganze romantische Kunstphilosophie. Aus dieser Bestimmtheit heraus ist sie historisch folgenreich gewesen. Sie hat sich nicht nur mit dem Geiste der modernen Kritik verbreitet, ohne in ihren Voraussetzungen und ihrem eigentlichen Wesen agnosziert worden zu sein, sondern sie ist auch in mehr oder weniger ausgeprägter Gestalt in die philosophischen Grundlagen späterer Kunstschulen eingegangen, wie der ausgehenden französischen Romantik, der deutschen Neuromantik. Vor allem aber stiftet diese philosophische Grundkonzeption eine eigentümliche Beziehung innerhalb eines weiteren romantischen Kreises selbst, dessen Gemeinschaftliches ebenso wie das der engeren Schule, wie man allgemein zugibt, unauffindbar bleibt, solange es nur in der Dichtung und nicht ebenso sehr in der Philosophie gesucht wird. Unter jenem Gesichtspunkt rückt in diesen weiteren Kreis, um nicht zu sagen in seine Mitte, ein Geist, der durch seine bloße Einschätzung als Dichter im modernen Sinne des Wortes (so hoch dieser auch gegriffen werden muß) nicht erfaßt werden kann, und dessen ideengeschichtliches Verhältnis zur romantischen Schule im Unklaren verharret, wenn seine besondere philosophische Einheit mit ihr unbeachtet bleibt. Dieser Geist ist Hölderlin, und die These, welche seine philosophische Beziehung zu den Romantikern stiftet, ist der Satz von der Nüchternheit der Kunst. Dieser Satz ist der im wesentlichen durchaus neue und noch unabsehbar fortwirkende Grundgedanke der romantischen Kunstphilosophie, die vielleicht größte Epoche in der abendländischen Philosophie der Kunst wird durch ihn bezeichnet. Wie er mit dem methodischen Verfahren jener Philosophie, der Reflexion, zusammenhängt, liegt auf der Hand. Das Prosaische, in dem die Reflexion als Prinzip der Kunst sich zuhöchst ausdrückt, ist ja im Sprachgebrauch geradezu eine metaphorische Bezeichnung des Nüchternen. Als ein denkendes

273 Diese Lehre gehört nicht in diesen Zusammenhang. Sie umfaßt zwei Momente: erstens die Vernichtung des Stoffes in der subjektiven, spielenden Ironie, zweitens seine Erhebung und Veredlung im mythologischen Gehalt. Aus dem ersten Prinzip ist die (stoffliche) Ironie und wohl auch der Humor im Roman, aus dem zweiten die Arabeske zu verstehen.

und besonnenes Verhalten ist die Reflexion das Gegenteil der Ekstase, der *μανία* des Platon. Wie bei den Frühromantikern gelegentlich das Licht als Symbol des Reflexionsmediums, der unendlichen Besinnung auftritt (s. o. p. 37), so sagt auch Hölderlin:

Wo bist du, Nachdenkliches! das immer muß  
Zur Seite gehn, zu Zeiten, wo bist du, Licht?<sup>274</sup>

»Besonnenheit ist die früheste Muse des nach Bildung strebenden Menschen«<sup>275</sup>, sagt sogar der unphilosophische A. W. Schlegel, und Novalis nennt das einen treffenden »Lichtstrahl auf die früheste Poesie«<sup>276</sup>. In einem sehr eigentümlichen, schönen Bilde spricht er die nüchterne Natur der Reflexion aus: »Ist nicht die Reflexion auf sich selbst ... konsonierender Natur?<sup>277</sup> ... Gesang nach innen: Innenwelt. Rede-Prosa-Kritik«<sup>278</sup>. Der ganze Zusammenhang der romantischen Kunstphilosophie auf ihrer höchsten Stufe, wie er zum Teil noch zu entwickeln bleibt, ist in diesen Worten schematisch angedeutet.

Die »heilig-nüchterne«<sup>279</sup> Poesie hat Hölderlin in seinen spätern Schriften in einer Fülle der tief sinnigsten Gedanken zu erkennen gesucht. Hier soll nur eine hervorragende Stelle angeführt werden, um das Verständnis der weniger klaren, aber gleichstrebenden Sätze von Friedrich Schlegel und Novalis vorzubereiten: »Es wird gut sein, um den Dichtern, auch bei uns, eine bürgerliche Existenz zu sichern, wenn man die Poesie, auch bei uns, den Unterschied der Zeiten und Verfassungen abgerechnet, zur *μηχανή* der Alten erhebt. – Auch andern Kunstwerken fehlt, mit den griechischen verglichen, die Zuverlässigkeit; wenigstens sind sie bis jetzt mehr nach Eindrücken beurteilt worden, die sie machen, als nach ihrem gesetzlichen Kalkül und sonstiger Verfahrungsart, wodurch das Schöne hervorgebracht wird. Der modernen Poesie fehlt es aber besonders an der Schule und am

274 Hölderlin IV, 65.

275 Briefwechsel 52.

276 Ebenda.

277 Konsonant im Gegensatz zum Vokal als retardierendes Prinzip verstanden: Ausdruck der Besinnung. Vgl. »Wenn der Roman retardierender Natur ist, so ist er wahrhaft poetisch prosaisch, ein Konsonant.« (Schriften 539.)

278 Schriften 539.

279 Hölderlin IV, 60.

Handwerksmäßigen, daß nämlich ihre Verfahrensart berechnet und gelehrt, und wenn sie gelernt ist, in der Ausübung immer zuverlässig wiederholt werden kann. Man hat, unter Menschen, bei jedem Dinge, vor allem darauf zu sehen, daß es Etwas ist, d. h. daß es in dem Mittel (moyen) seiner Erscheinung erkennbar ist, daß die Art, wie es bedingt ist, bestimmt und gelehrt werden kann. Deswegen und aus höheren Gründen bedarf die Poesie besonders sicherer und charakteristischer Prinzipien und Schranken. – Dahin gehört einmal eben jener gesetzliche Kalkül<sup>280</sup>. Novalis: »Echte Kunstpoesie ist bezahlbar«<sup>281</sup>. »Kunst . . . ist mechanisch«<sup>282</sup>. »Der Sitz der eigentlichen Kunst ist lediglich im Verstande.«<sup>283</sup> »Die Natur zeugt, der Geist macht. Il est beaucoup plus commode d'être fait que de se faire lui(sic!)-même.«<sup>284</sup> Die Art dieses Machens ist also die Reflexion. Das Zeugnis dieser bewußten Tätigkeit im Werk sind vor allem die »geheimen Absichten, . . . deren wir beim Genius . . . nie zu viele voraussetzen können«<sup>285</sup>, wie Schlegel sagt. » . . . absichtliche . . . Nebenausbildung des . . . Kleinsten«<sup>286</sup> ist Zeugnis dichterischer Meisterschaft. Radikal – eine gewisse Unklarheit ist der Grund dieses Radikalismus – heißt es im Athenäum: »Man glaubt Autoren oft durch Vergleichen mit dem Fabrikwesen zu schmähen. Aber soll der wahre Autor nicht auch Fabrikant sein? Soll er nicht sein ganzes Leben dem Geschäft widmen,

280 Hölderlin V, 175. Obgleich Hölderlin in diesen Worten Schlegels und Novalis' Tendenzen durchaus trifft, so gilt doch, was im übrigen in dieser Arbeit von diesen ausgesagt wird, nicht von ihm. Was in deren Begründung der romantischen Kunstphilosophie einerseits eine zwar mächtige, aber nicht zur Klarheit durchgebildete Tendenz, und wo sie sie deutlich aussprachen demnach nur ein äußerster vorgeschobener Standpunkt ihres Denkens war, das war Hölderlins Bereich. Diesen Bereich übersah und beherrschte Hölderlin, während er für Friedrich Schlegel, und doch auch für Novalis, obwohl dieser darin klarer sah, ein gelobtes Land blieb. Abgesehen von jener zentralen Idee der Nüchternheit der Kunst sind die beiden Kunstphilosophien denn auch kaum unmittelbar miteinander zu vergleichen, wie auch ihre Urheber persönlich keine Beziehung zueinander gehabt haben.

281 Schriften herausgegeben von Minor III, 195.

282 Schriften 206.

283 Schriften 69.

284 Schriften 490; vgl. auch »Die Mathematik ist echte Wissenschaft, weil sie gemachte Kenntnisse enthält, . . . weil sie methodisch genialisiert.« (Schriften herausgegeben von Minor II, 262.)

285 Jugendschriften II, 170.

286 A 253.

literarische Materie in Formen zu bilden, die auf eine große Art zweckmäßig und nützlich sind?«<sup>287</sup> »Solange der Künstler ... begeistert ist, befindet er sich für die Mitteilung wenigstens in einem illiberalen Zustande.«<sup>288</sup> – An die gemachten, mit prosaischem Geiste erfüllten Werke dachten die Romantiker, wenn sie den Satz von der Unzerstörbarkeit der echten Kunstgebilde aussprachen. Was am Strahl der Ironie zerfällt, ist allein die Illusion, unzerstörbar bleibt aber der Kern des Werkes, weil es nicht in der Ekstase beruht, die zersetzt werden kann, sondern in der unantastbaren nüchternen prosaischen Gestalt. Durch die mechanische Vernunft ist auch noch im Unendlichen – im Grenzwert der begrenzten Formen – nüchtern das Werk konstituiert. Für diese mystische Konstitution des Werkes jenseits der eingeschränkten und in der Erscheinung schönen (im engern Sinn poetischen) Formen ist der Roman der Prototyp. Der Bruch dieser Theorie mit hergebrachten Anschauungen vom Wesen der Kunst manifestiert sich endlich in der Stelle, die sie jenen »schönen« Formen, die sie der Schönheit überhaupt einräumt. Es wurde schon ausgeführt, daß die Form nicht mehr Ausdruck der Schönheit, sondern der Kunst als der Idee selbst ist. Letzten Endes muß der Begriff der Schönheit aus der romantischen Kunstphilosophie überhaupt weichen, nicht nur, weil er nach der rationalistischen Auffassung mit dem der Regel kompliziert war, sondern vor allem, weil die Schönheit als ein Gegenstand des »Vergnügens«, des Wohlgefallens, des Geschmacks, nicht zu vereinigen schien mit der strengen Nüchternheit, die nach der neuen Auffassung das Wesen der Kunst bestimmte. »Eine eigentliche Kunstlehre der Poesie würde mit der absoluten Verschiedenheit, der ewig unauflöselichen Trennung der Kunst und der rohen Schönheit anfangen«<sup>289</sup> ... Flüchtigen Dilettanten ohne Enthusiasmus und ohne Belesenheit ... müßte eine solche Poetik vorkommen, wie einem Kinde, das bildern wollte, ein trigonometrisches Buch.«<sup>290</sup> »Die höchsten

287 A 367.

288 L 37.

289 Wenn an anderer Stelle in diesem Fragment mit Beziehung auf die Philosophie der Poesie vom Schönen in positivem Sinn geredet wird, so hat der Ausdruck einen ganz anderen Sinn: er bezeichnet das Wertgebiet.

290 A 252. Im letzten Satz ist nicht nur auf die Unverständlichkeit, sondern auf die Trockenheit, Nüchternheit eines solchen Werks hingewiesen.

Kunstwerke sind schlechthin ungefällig; es sind Ideale, die nur approximando gefallen können und sollen, ästhetische Imperative.«<sup>291</sup> Die Lehre, nach welcher die Kunst und ihre Werke essentiell weder Erscheinungen der Schönheit noch Manifestationen unvermittelter begeisterter Erregung, sondern ein in sich ruhendes Medium der Formen sind, ist seit der Romantik wenigstens im Geiste der Kunstentwicklung selbst nicht mehr in Vergessenheit geraten. Wollte man die Kunsttheorie eines so eminent bewußten Meisters wie Flaubert, die der Parnassiens oder diejenige des Georgeschen Kreises auf ihre Grundsätze bringen, man würde die hier dargelegten unter ihnen finden. Diese Grundsätze waren hier zu formulieren, ihr Ursprung in der Philosophie der deutschen Frühromantik war nachzuweisen. Sie sind dem Geist dieser Epoche so sehr eigen, daß Kircher mit Recht erklären konnte: »Diese Romantiker wollten gerade das ›Romantische‹ von sich abhalten – wie man es damals und heute versteht«<sup>292</sup>. »Ich fange an, das Nüchterne, aber echt Fortschreitende, Weiterbringende zu lieben«<sup>293</sup>, schreibt Novalis 1799 an Caroline Schlegel. Auch hierfür gibt Friedrich Schlegel die extremste Formulierung: »Das ist der eigentliche Punkt, daß wir uns wegen des Höchsten nicht so ganz allein auf unser Gemüt verlassen«<sup>294</sup>.

291 Schriften 365.

292 Kircher 43.

293 Briefwechsel 101.

294 Jugendschriften II, 361. Eine der merkwürdigsten Ausprägungen dieser Geisteshaltung ist Friedrich Schlegels Liebe zum Didaktischen in der Poesie als einer zuverlässigen Bürgschaft ihrer Nüchternheit. Diese taucht schon sehr früh auf – ein Beweis, wie tief die dargestellten Tendenzen in ihm wurzelten. »Ich nenne die idealische Poesie, deren Ziel das philosophisch Interessante ist, didaktische Poesie ... Die Tendenz der meisten trefflichsten und berühmtesten modernen Gedichte ist philosophisch. Ja, die moderne Poesie scheint hier eine gewisse Vollendung, ein Höchstes in ihrer Art erreicht zu haben. Die didaktische Klasse ist ihr Stolz und ihre Zierde, sie ist ihr originellstes Produkt ... aus den verborgenen Tiefen ihrer ursprünglichen Kraft erzeugt.« (Jugendschriften I, 104 f.) Diese Hervorhebung der didaktischen Poesie im Studienaufsatz ist geradezu der Vorläufer der Betonung des Romans in Schlegels späterer poetischer Theorie. Das Didaktische läßt neben diesem auch später nicht ab, ihn zu beschäftigen: »Zu dieser Gattung (der esoterischen Poesie) würden wir nicht nur ... didaktische Gedichte rechnen, deren Zweck doch kein anderer sein kann, als ... die eigentlich unnatürliche ... Trennung der Poesie und Wissenschaft wieder aufzuheben und zu vermitteln; ... sondern auch ... den Roman.« (Kürschner 308.) »Jedes Gedicht soll eigentlich ... didaktisch sein in jenem weiteren Sinne des Wortes, wo es

Es erübrigt, die Erklärung des romantischen Begriffs der Kunstkritik auf Grund der obigen Ausführungen abzuschließen. Nicht mehr um seine methodische Struktur handelt es sich, welche dargestellt ist, sondern lediglich um seine letzte inhaltliche Bestimmung. Von ihr ist schon gesagt worden, daß die Aufgabe der Kritik die Vollendung des Werkes ist. Einen informatischen oder pädagogischen Zweck weist Schlegel weit zurück: »Der Zweck der Kritik, sagt man, sei Leser zu bilden! – Wer gebildet sein will, mag sich doch selbst bilden. Dies ist unhöflich: es steht aber nicht zu ändern«<sup>295</sup>. Ebenso wenig ist die Kritik, wie erwiesen wurde, essentiell eine Beurteilung, eine Meinungsäußerung über ein Werk. Sie ist vielmehr ein Gebilde, das zwar in seinem Entstehen vom Werk veranlaßt, in seinem Bestehen jedoch unabhängig von ihm ist. Als ein solches kann sie vom Kunstwerk nicht prinzipiell unterschieden werden. Das 116. Athenäumsfragment, das die Synthese an allen Begriffen vornimmt, sagt: »Die romantische Poesie . . . will und soll auch . . . Genialität und Kritik . . . verschmelzen«. Auf dasselbe Prinzip führt auch eine andere Äußerung im Athenäum: »Eine sogenannte Recherche ist ein historisches Experiment. Der Gegenstand und das Resultat derselben ist ein Faktum. Was ein Faktum sein soll, muß strenge Individualität haben, zugleich ein Geheimnis und ein Experiment sein, nämlich ein Experiment der bildenden Natur«<sup>296</sup>. Neu ist in diesem Zusammenhange

die Tendenz nach einem tiefen, unendlichen Sinn bezeichnet.« (Jugendschriften II, 364.) Acht Jahre später dagegen heißt es: »und eben weil beide, der Roman sowie das Lehrgedicht, eigentlich außerhalb der natürlichen Grenzen der Poesie liegen, so sind es keine Gattungen, sondern jeder Roman, jedes Lehrgedicht, das wahrhaft poetisch, ist ein eigenes Individuum für sich«. (Kürschner 402.) Hier liegt das letzte Stadium (vom Jahre 1808) der Schlegelschen Gedankenbildung über das Didaktische vor: Hatte er zuerst bemerkt, daß es eine besonders ausgezeichnete Gattung der modernen Poesie sei, so hatte er sie in der Athenäumszeit als Gattung ebenso wie den Roman mehr und mehr aufgelöst, um die ganze Poesie damit zu tingieren, während er zuletzt beide ganz im Gegenteil so sehr wie möglich isolieren muß (sie unter die Gattung drückt, nicht über sie erhebt), um einen konventionellen Begriff der Poesie wieder herzustellen. Die höhere Bedeutung der prosaischen Dichtungsarten ist ihm nicht klar geblieben.

295 L 86.

296 A 427. Für den Ausdruck »Recherche« im Sinn von Kritik – vielleicht hat er an dieser Stelle noch einen weiteren – vgl. das oben (p. 65) zitierte Athenäumsfragment 403.



allein der Begriff des Faktums. Dieser findet sich im »Gespräch über die Poesie« wieder. »Ein wahres Kunsturteil, ... eine ausgebildete, durchaus fertige Ansicht eines Werks ist immer ein kritisches Faktum, wenn ich so sagen darf. Aber auch nur ein Faktum, und eben darum ist's leere Arbeit, es motivieren zu wollen, es müßte denn das Motiv selbst ein neues Faktum oder eine nähere Bestimmung des ersten enthalten.«<sup>297</sup> Durch den Begriff des Faktums soll die Kritik aufs schärfste von der Beurteilung – als bloßer Meinung – unterschieden werden. Jene bedarf keiner Motivierung, so wenig wie ein Experiment, welches sie ja auch in der Tat am Kunstwerk vornimmt, indem sie seine Reflexion entfaltet. Eine unmotivierte Beurteilung freilich wäre eine Ungereimtheit. – Die theoretische Überzeugung von der höchsten Positivität aller Kritik hat die positiven Leistungen der romantischen Kritiker getragen. Sie haben nicht sowohl einen Kleinkrieg gegen das Schlechte<sup>298</sup>, als die Vollendung des Guten und durch sie die Annihilierung des Nichtigen heraufzuführen wollen. Zuletzt beruht diese Einschätzung der Kritik auf der völlig positiven Bewertung ihres Mediums, der Prosa. Die Legitimation der Kritik, welche diese als objektive Instanz aller poetischen Produktion gegenüberstellt, besteht in ihrer prosaischen Natur. Kritik ist die Darstellung des prosaischen Kerns in jedem Werk. Dabei ist der Begriff »Darstellung« im Sinne der Chemie verstanden, als die Erzeugung eines Stoffes durch einen bestimmten Prozeß, welchem andere unterworfen werden. So hat es Schlegel gemeint, wenn er vom Wilhelm Meister sagt, das Werk »beurteilt sich nicht nur selbst, es stellt sich auch selbst dar«<sup>299</sup>. In seinen beiden Bedeutungen wird das Prosaische durch die Kritik erfaßt: durch ihre Ausdrucksform in seiner eigentlichen, wie sie denn in ungebundener Rede sich ausspricht; in seiner uneigentlichen durch ihren Gegenstand, welcher der ewige nüchterne Bestand des Werkes ist. Diese Kritik ist als Prozeß wie als Gebilde eine notwendige Funktion des klassischen Werks.

297 Jugendschriften II, 383.

298 Zu welchem freilich A. W. Schlegel unter äußerem Zwang sich herabgelassen hat.

299 Jugendschriften II, 172.

## Die frühromantische Kunsttheorie und Goethe

Die Kunsttheorie der Frühromantiker und die Goethes sind in den Prinzipien einander entgegengesetzt<sup>300</sup>. Und zwar erweitert das Studium dieses Gegensatzes ungemein die Kenntnis der Geschichte des Begriffs der Kunstkritik. Denn dieser Gegensatz bedeutet zugleich das kritische Stadium dieser Geschichte: in der problemgeschichtlichen Beziehung, in welcher der Kritikbegriff der Romantiker zu demjenigen Goethes steht, tritt unmittelbar das reine Problem der Kunstkritik an den Tag. Der Begriff der Kunstkritik selbst aber steht in einer eindeutigen Abhängigkeit vom Zentrum der Kunstphilosophie. Diese Abhängigkeit formuliert sich am schärfsten im Problem der Kritisierbarkeit des Kunstwerks. Ob diese geleugnet, ob sie behauptet wird, ist durchaus von den philosophischen Grundbegriffen abhängig, welche die Kunsttheorie fundieren. Die ganze kunstphilosophische Arbeit der Frühromantiker kann also dahin zusammengefaßt werden, daß sie die Kritisierbarkeit des Kunstwerks prinzipiell nachzuweisen gesucht haben. Die ganze Kunsttheorie Goethes steht hinter seiner Anschauung von der Unkritisierbarkeit der Werke. Nicht als ob er diese Ansicht anders als gelegentlich betont, nicht als ob er keine Kritiken geschrieben hätte. Er war an der begrifflichen Ausführung dieser Anschauung nicht interessiert, und noch in seiner spätern Zeit, die hier vor allem in Betracht kommt, hat er nicht wenige Kritiken verfaßt. Aber man wird in vielen unter ihnen eine gewisse ironische Zurückhaltung, nicht nur dem Werk, sondern auch dem eignen Geschäft gegenüber finden, und jedenfalls war die Absicht dieser Kritiken nur exoterisch und pädagogisch.

Die Kategorie, unter der die Romantiker die Kunst erfassen, ist die Idee. Die Idee ist der Ausdruck der Unendlichkeit der Kunst und ihrer Einheit. Denn die romantische Einheit ist eine Unend-

300 Für die im folgenden dargelegte Auffassung der Goetheschen Kunsttheorie können in diesem engen Rahmen keine Belege gegeben werden, weil die betreffenden Stellen ebenso wie die Sätze der Frühromantiker einer eingehenden Interpretation bedürfen. Diese soll in dem breiten Zusammenhang, welchen sie fordert, an anderer Stelle gegeben werden. Für die allgemeine Fragestellung der folgenden Ausführung ist besonders auf die ganz entsprechende, wenn auch abweichend beantwortete in E. Rotten: Goethes Urphänomen und die platonische Idee, Kap. VIII, zu verweisen.

lichkeit. Alles was die Romantiker über das Wesen der Kunst aussagen, ist Bestimmung ihrer Idee, so auch die Form, welche in ihrer Dialektik von Selbstbegrenzung und Selbsterhöhung die der Einheit und Unendlichkeit in der Idee zum Ausdruck bringt. Unter »Idee« wird in diesem Zusammenhang das a priori einer Methode verstanden, ihr entspricht dann das Ideal als das a priori des zugeordneten Gehalts. Ein Ideal der Kunst kennen die Romantiker nicht. Sie gewinnen lediglich einen Schein davon durch jene Überdeckungen des poetischen Absolutums, wie Sittlichkeit und Religion. Alle Bestimmungen, die Friedrich Schlegel über den Gehalt der Kunst, besonders im »Gespräch über die Poesie« gegeben hat, entbehren im Gegensatz zu seiner Auffassung der Form jeder genaueren Beziehung auf das Eigentümliche der Kunst, geschweige daß er ein a priori dieses Gehalts gefunden hätte. Von einem solchen a priori nimmt die Kunstphilosophie Goethes ihren Ausgang. Ihr bewegendes Motiv ist die Frage nach dem Ideal der Kunst. Auch das Ideal ist eine höchste begriffliche Einheit, die des Gehalts. Seine Funktion ist also eine völlig andere als die der Idee. Es ist nicht ein Medium, welches den Zusammenhang der Formen in sich birgt und aus sich bildet, sondern eine Einheit anderer Art. Erfassbar ist es allein in einer begrenzten Vielheit reiner Inhalte, in die es sich zerlegt. In einem begrenzten, harmonischen Diskontinuum reiner Inhalte also manifestiert sich das Ideal. In dieser Auffassung berührt sich Goethe mit den Griechen. Die Idee der Musen unter der Hoheit Apollons ist von der Kunstphilosophie aus gedeutet die der reinen Inhalte aller Kunst. Die Griechen zählten solcher Inhalte neun, und gewiß war weder deren Art noch Zahl willkürlich bestimmt. Der Inbegriff der reinen Inhalte, das Ideal der Kunst, läßt sich also als das Musische bezeichnen. Wie die innere Struktur des Ideals eine unstetige im Gegensatz zur Idee ist, so ist auch der Zusammenhang dieses Ideals mit der Kunst nicht in einem Medium gegeben, sondern durch eine Brechung bezeichnet. Die reinen Inhalte als solche sind in keinem Werk zu finden. Goethe nennt sie die Urbilder. Die Werke können jene unsichtbaren – aber anschaulichen – Urbilder, deren Hüterinnen die Griechen unter dem Namen der Musen kannten, nicht erreichen, sie vermögen nur in mehr oder weniger hohem Grad ihnen zu gleichen. Dieses »Gleichen«, welches

die Beziehung der Werke zu den Urbildern bestimmt, ist vor einem verderblichen materialistischen Mißverständnis zu bewahren. Es kann prinzipiell nicht zur Gleichheit führen, und nicht durch Nachahmung kann es erreicht werden. Denn die Urbilder sind unsichtbar und das »Gleichen« bezeichnet eben die Beziehung des höchsten Wahrnehmbaren zum prinzipiell allein Anschaubaren. Dabei ist Gegenstand der Anschauung die Notwendigkeit des im Gefühl sich als rein ankündigenden Inhalts, vollständig wahrnehmbar zu werden. Das Vernehmen dieser Notwendigkeit ist das Anschauen. Das Ideal der Kunst als Gegenstand der Anschauung ist also notwendige Wahrnehmbarkeit – welche niemals im Kunstwerk selbst, als welches Gegenstand der Wahrnehmung bleibt, rein erscheint. – Für Goethe waren die Werke der Griechen unter allen diejenigen, welche den Urbildern am nächsten kamen, sie wurden ihm gleichsam zu relativen Urbildern, zu Vorbildern. Als Werke der Alten weisen diese Vorbilder eine doppelte Analogie zu den Urbildern selbst auf; sie sind wie diese im doppelten Sinn des Wortes vollendet; sie sind vollkommen und sie sind vollbracht. Denn nur das völlig abgeschlossene Gebilde kann Urbild sein. Nicht im ewigen Werden, in der schöpferischen Bewegung im Formenmedium liegt nach Goethes Auffassung der Urquell der Kunst. Die Kunst selbst schafft nicht ihre Urbilder – diese beruhen vor allem geschaffenen Werk in derjenigen Sphäre der Kunst, wo diese nicht Schöpfung, sondern Natur ist. Die Idee der Natur zu erfassen und sie damit tauglich zum Urbild der Kunst (zum reinen Inhalt) zu machen, das war im letzten Grund Goethes Bemühen in der Ermittlung der Urphänomene. In einem tieferen Sinn kann also der Satz, das Kunstwerk bilde die Natur ab, richtig sein, wenn nur eben als Inhalt des Kunstwerks Natur selbst, nicht aber Naturwahrheit verstanden wird. Hieraus folgt, daß das Korrelat des Inhalts, das Dargestellte (also die Natur) nicht mit dem Inhalt verglichen werden kann. Der Begriff des »Dargestellten« ist doppelsinnig. Er hat hier nicht die Bedeutung von »die Darstellung«, denn diese ist ja mit dem Inhalt identisch. Im übrigen faßt diese Stelle den Begriff der wahren Natur – im Anschluß an das oben über Anschauung Gesagte – ohne weiteres als identisch mit dem Bereich der Urbilder oder Urphänomene oder Ideale, ohne sich um den Be-

griff der Natur als eines Gegenstands der Wissenschaft zu kümmern. Es geht aber nicht an, ganz naiv den Begriff der Natur schlechterdings als einen der Kunsttheorie zu definieren. Vielmehr ist die Frage, wie der Wissenschaft Natur erscheint, dringend, und in ihrer Beantwortung würde der Begriff der Anschauung vielleicht nichts leisten. Er verbleibt nämlich innerhalb der Kunsttheorie (hier an dem Ort, wo das Verhältnis zwischen Werk und Urbild behandelt wird). Das Dargestellte kann nur im Werk gesehen, außerhalb desselben allein angeschaut werden. Ein naturwahrer Inhalt des Kunstwerks würde voraussetzen, daß die Natur der Maßstab sei, an dem er gemessen würde; dieser Inhalt selbst soll aber sichtbare Natur sein. Goethe denkt im Sinn der erhabenen Paradoxie jener alten Anekdote, nach der die Sperlinge auf die Trauben des großen griechischen Meisters flogen. Die Griechen waren keine Naturalisten, und die übermäßige Naturwahrheit, von der die Erzählung berichtet, scheint nur eine großartige Umschreibung für die wahre Natur als Inhalt der Werke selbst. Hier käme nun allerdings alles auf die nähere Definition des Begriffes der »wahren Natur« an, indem diese »wahre« sichtbare Natur, welche den Inhalt des Kunstwerks ausmachen soll, nicht nur nicht mit der erscheinenden sichtbaren Natur der Welt ohne weiteres identifiziert, sondern vielmehr sogar zunächst streng begrifflich von ihr unterschieden werden muß, indem freilich danach dann das Problem einer tiefern essentiellen Identität der »wahren« sichtbaren Natur im Kunstwerk und der in den Erscheinungen der sichtbaren Natur präsent (vielleicht unsichtbaren, nur anschaubaren, urphänomenalen) Natur sich stellen würde. Und dies würde möglicher und paradoxer Weise so sich lösen, daß nur in der Kunst, nicht aber in der Natur der Welt, die wahre, anschaubare, urphänomenale Natur abbildhaft sichtbar würde, während sie in der Natur der Welt zwar präsent aber verborgen (durch die Erscheinung überblendet) wäre.

Mit dieser Anschauungsweise ist es aber gesetzt, daß jedes einzelne Werk gewissermaßen zufällig besteht gegenüber dem Ideal der Kunst, mag man ihren reinen Inhalt nun das Musische oder die Natur nennen, weil man wie Goethe in ihr einen neuen musischen Kanon sucht. Denn jenes Ideal ist nicht geschaffen,

sondern nach seiner erkenntnistheoretischen Bestimmung Idee im platonischen Sinne, in seiner Sphäre ist Einheit und Anfangslosigkeit, das Eleatisch Ruhende in der Kunst beschlossen. Wohl haben die einzelnen Werke an den Urbildern Anteil, aber einen Übergang aus ihrem Reich zu den Werken gibt es nicht, wie ein solcher im Medium der Kunst, von der absoluten Form zu den einzelnen, wohl besteht. Im Verhältnis zum Ideal bleibt das einzelne Werk gleichsam Torso<sup>301</sup>. Es ist eine vereinzelter Bemühung, das Urbild darzustellen, und nur als Vorbild kann es mit anderen seinesgleichen dauern, nie aber vermögen sie zur Einheit des Ideals selbst lebendig zusammenzuwachsen.

Über das Verhältnis der Werke zum Unbedingten und damit zu einander hat Goethe entsagend gedacht. Im romantischen Denken aber rebellierte alles gegen diese Lösung. Die Kunst war dasjenige Gebiet, in welchem die Romantik die unmittelbare Versöhnung des Bedingten mit dem Unbedingten am reinsten durchzuführen strebte. Friedrich Schlegel hat allerdings in seiner ersten Periode noch Goethes Auffassung nahestanden und sie sehr prägnant formuliert, wenn er die griechische Kunst als diejenige bezeichnet, »deren besondere Geschichte die allgemeine Naturgeschichte der Kunst wäre«, und unmittelbar fortfährt: »... der Denker ... bedarf ... einer vollkommenen Anschauung. Teils als Beispiel und Beleg zu seinem Begriff, teils als Tatsache und Urkunde seiner Untersuchung ... Das reine Gesetz ist leer. Damit es ausgefüllt ... werde, bedarf es ... eines höchsten ästhetischen Urbildes ... kein anderes Wort als Nachahmung für die Handlung desjenigen ... der sich die Gesetzmäßigkeit jenes Urbildes zueignet«<sup>302</sup>. Aber was Schlegel diese Lösung, je mehr er zu sich selbst kam, verbot, war, daß sie zu einer höchst bedingten Einschätzung des einzelnen Werkes führt. In der gleichen Abhandlung, in der sein werdender Standpunkt sich zu bestimmen strebt, stellt er Notwendigkeit, Unendlichkeit, Idee im Grunde schon der Nachbildung, der Vollkommenheit, dem Ideal gegenüber, wenn er sagt: »Die Zwecke des Menschen sind teils unendlich und notwendig, teils

301 Eine Form, welche ihrerseits allein innerhalb dieser Kunstschauung verständlich wird und ihr zugehört wie das Fragment der romantischen.

302 Jugendschriften I, 123 f. S. a. Briefwechsel 83. — Auch hier überspannt Schlegel mit dem Begriff der Nachahmung den ursprünglichen Gedanken.

beschränkt und zufällig. Die Kunst ist daher ... eine freie Ideenkunst<sup>303</sup>. Viel entschiedener heißt es dann von der Kunst um die Jahrhundertwende: Es »will ... jedes Glied in diesem höchsten Gebilde des menschlichen Geistes zugleich das Ganze sein, und wäre dieser Wunsch wirklich unerreichbar, wie uns ... Sophisten glauben machen wollen, so möchten wir nur lieber gleich das nichtige und verkehrte Beginnen<sup>304</sup> ganz aufgeben«<sup>305</sup>. »Jedes Gedicht, jedes Werk soll das Ganze bedeuten, wirklich und in der Tat bedeuten und durch die Bedeutung ... auch wirklich und in der Tat sein«<sup>306</sup>. Die Aufhebung der Zufälligkeit, des Torsohaften der Werke ist die Intention in dem Formbegriff Friedrich Schlegels. Dem Ideal gegenüber ist der Torso eine legitime Gestalt, im Medium der Formen hat er keine Stelle. Das Kunstwerk darf nicht Torso, es muß bewegtes vergängliches Moment in der lebendigen transzendentalen Form sein. Indem es sich in seiner Form beschränkt, macht es sich in zufälliger Gestalt vergänglich, in vergehender Gestalt aber ewig durch Kritik<sup>307</sup>.

Die Romantiker wollten die Gesetzmäßigkeit des Kunstwerks zur absoluten machen. Aber das Moment des Zufälligen ist nur mit der Auflösung des Werkes aufzulösen oder vielmehr in ein Gesetzmäßiges zu verwandeln. Daher haben die Romantiker folgerichtig eine radikale Polemik gegen die Goethesche Lehre von der kanonischen Geltung der griechischen Werke führen müssen. Sie konnten Vorbilder, selbständig in sich geschlossene

303 Jugendschriften I, 104. »freie Ideenkunst«, auch Jugendschriften II, 361.

304 sc. der Poesie.

305 Jugendschriften II, 427.

306 Jugendschriften II, 428.

307 Mit Beziehung auf das Zufällige, Torsohafte der Einzelwerke waren die Vorschriften, Techniken der Poetik gegeben. Goethe hatte z. T. nicht ohne Rücksicht auf sie die Gesetze der Kunstgattungen studiert. Auch die Romantiker erforschten diese, jedoch nicht um solche Kunstgattungen zu fixieren, sondern in der Absicht, das Medium, das Absolute, in welches die Werke kritisch aufzulösen seien, zu finden. Sie stellten diese Untersuchungen analog morphologischen Studien an, welche geeignet sind, die Beziehungen der Wesen auf das Leben zu erforschen, während sich die Erkenntnisse der normativen Poetik mit anatomischen vergleichen lassen, die weniger unmittelbar das Leben als den starren Bau der Einzelorganismen zum Gegenstand haben. Die Erforschung der Kunstgattungen bezieht sich bei den Romantikern nur auf die Kunst, während sie bei Goethe außerdem auch normative, pädagogische Tendenzen hinsichtlich des einzelnen Werkes und seiner Verfertigung verfolgt.

Werke, endgültig geprägte und der ewigen Progression enthobene Gebilde nicht anerkennen. Am übermütigsten und geistreichsten hat sich gegen Goethe Novalis gewandt: »Natur und Natureinsicht entstehen zugleich<sup>308</sup>, wie Antike und Antikenkenntnis; denn man irrt sehr, wenn man glaubt, daß es Antiken gibt. Erst jetzt fängt die Antike an zu entstehen . . . Der klassischen Literatur geht es wie der Antike; sie ist uns eigentlich nicht gegeben – sie ist nicht vorhanden – sondern sie soll von uns erst hervorgebracht werden. Durch fleißiges und geistvolles Studium der Alten entsteht erst eine klassische Literatur für uns – die die Alten selbst nicht hatten«<sup>309</sup>. »Man glaube nur auch nicht allzu steif, daß die Antike und das Vollendete gemacht sei; gemacht, was wir so gemacht nennen. Sie sind so gemacht, wie die Geliebte durch das verabredete Zeichen des Freundes in der Nacht, wie der Funken durch die Berührung der Leiter oder der Stern durch die Bewegung im Auge.«<sup>310</sup> Das heißt, sie entsteht nur, wo ein schöpferischer Geist sie erkennt, sie ist kein Faktum im Goetheschen Sinn. Die gleiche Behauptung lautet an anderer Stelle: »Die Antiken sind zugleich Produkte der Zukunft und der Vorzeit«<sup>311</sup>. Unmittelbar darauf: »Gibt es eine Zentralantike oder einen Universalgeist der Antiken?« Die Frage berührt sich mit Schlegels These von der werkhafte Einheit der antiken Poesie, und sie beide sind antiklassizistisch zu verstehen. – Wie die antiken Werke, so gilt es für Schlegel auch die antiken Gattungen in einander aufzulösen. »Umsonst war es, daß die Individuen das Ideal ihrer Gattung vollständig ausdrückten, wenn nicht auch die Gattungen selbst, streng und scharf isoliert, . . . waren. Aber sich willkürlich bald in diese, bald in jene Sphäre . . . versetzen . . . das kann nur ein Geist, der . . . ein ganzes System von Personen in sich enthält, und in dessen Innerem das Universum . . . reif . . . ist.«<sup>312</sup> Also: »Alle klassischen Dichtarten in ihrer strengen Reinheit sind jetzt lächerlich«<sup>313</sup>. Und endlich: »Man kann niemand

308 Vgl. I. Teil, Kap. IV.

309 Schriften 69 f.

310 Schriften 563.

311 Schriften 491.

312 A 121.

313 L 60.



zwingen, die Alten für klassisch zu halten oder für alt; das hängt zuletzt von Maximen ab<sup>314</sup>.

Die Romantiker bestimmen die Relation der Kunstwerke zur Kunst als Unendlichkeit in der Allheit – das heißt: in der Allheit der Werke erfüllt sich die Unendlichkeit der Kunst; Goethe bestimmt sie als Einheit in der Vielheit – das heißt: in der Vielheit der Werke findet sich die Einheit der Kunst immer wieder. Jene Unendlichkeit ist die der reinen Form, diese Einheit die des reinen Inhalts<sup>315</sup>. Die Frage des Verhältnisses der Goetheschen und der romantischen Kunsttheorie fällt also zusammen mit der Frage nach dem Verhältnis des reinen Inhalts zur reinen (und als solcher strengen) Form. In diese Sphäre ist die angesichts des Einzelwerks oft irreführend gestellte und dort niemals genau zu lösende Frage nach dem Verhältnis von Form und Inhalt zu erheben. Denn diese sind nicht Substrate im empirischen Gebilde, sondern relative Unterscheidungen an ihm, auf Grund notwendiger reiner Unterscheidungen der Kunstphilosophie getroffen. Die Idee der Kunst ist die Idee ihrer Form, wie ihr Ideal das Ideal ihres Inhalts ist. Die systematische Grundfrage der Kunstphilosophie läßt sich also auch als die Frage nach dem Verhältnis von Idee und Ideal der Kunst formulieren. Die Schwelle dieser Frage kann die vorliegende Untersuchung nicht überschreiten, sie konnte allein einen problemgeschichtlichen Zusammenhang soweit ausführen, bis er auf den systematischen mit völliger Klarheit deutete. Noch heute ist dieser Stand der deutschen Kunstphilosophie um 1800, wie er in den Theorien Goethes und der Frühromantiker sich darstellt, legitim. Die Romantiker so wenig wie Goethe haben diese Frage gelöst, ja auch nur gestellt. Sie wirken zusammen, um sie dem problem-

314 A 143.

315 Hier liegt allerdings in dem Terminus »rein« eine Äquivokation vor. Er bezeichnet nämlich erstens die methodische Dignität eines Begriffs (wie in »reine Vernunft«), sodann aber kann er eine inhaltlich positive, wenn man will sittlich gefärbte Bedeutung haben. An diese beiden Bedeutungen ist im Begriff des »reinen Inhalts« als des Musischen im obigen gedacht, während die absolute Form allein im methodischen Sinne als rein bezeichnet werden soll. Denn deren sachliche Bestimmung – welche der Reinheit des Inhalts entspricht – ist vermutlich die Strenge. Dies haben die Romantiker in ihrer Romantheorie, in welcher die vollkommen reine, nicht aber strenge Form zur absoluten erhoben wurde (s. o. p. 98 f.), nicht ausgeprägt; auch dies ein Gedankenkreis, in welchem Hölderlin sie überragte.

geschichtlichen Denken vorzustellen. Nur das systematische kann sie lösen. – Die Romantiker haben es, wie schon betont wurde, nicht vermocht, das Ideal der Kunst zu erfassen. Es erübrigt zu bemerken, daß Goethes Lösung des Formproblems an philosophischer Tragweite seine Bestimmung des Inhalts der Kunst nicht erreicht. Die Kunstform interpretiert Goethe als Stil. Er hat jedoch im Stil nur dadurch das Formprinzip des Kunstwerks gesehen, daß er einen mehr oder weniger historisch bestimmten Stil ins Auge faßte: die Darstellung typisierender Art. Für die bildende Kunst repräsentierten ihn die Griechen, für die Poesie strebte er selbst dessen Vorbild aufzustellen. Aber trotzdem der Inhalt des Werkes das Urbild ist, braucht dennoch der Typus seine Form keineswegs zu bestimmen. Im Stilbegriff hat also Goethe nicht eine philosophische Klärung des Formproblems, sondern nur einen Hinweis auf das Maßgebende gewisser Vorbilder gegeben. Damit ist die Intention, die ihm die Tiefe des Inhaltsproblems der Kunst erschlossen hat, vor dem Formproblem zur Quelle eines sublimen Naturalismus geworden. Indem auch der Form gegenüber ein Urbild, eine Natur sich ausweisen sollte, mußte zum Urbild der Form – da die Natur an sich dies nicht sein konnte – gleichsam eine Kunstnatur – denn das ist der Stil in diesem Sinne – gemacht werden. Sehr scharf hat Novalis das gesehen. Ablehnend nennt er es Goethisch: »die Antiken sind aus einer anderen Welt, sie sind wie vom Himmel gefallen«<sup>316</sup>. Er bezeichnet damit in der Tat das Wesen dieser Kunstnatur, die Goethe im Stil als Urbild vorstellt. Der Begriff des Urbildes verliert aber für das Formproblem, sobald er als dessen Lösung gedacht werden soll, seinen Sinn. Das Problem der Kunst nach seinem ganzen Umfang, nach Form und Inhalt durch den Begriff des Urbildes zu umschreiben, ist das Vorrecht der antiken Denker, welche die tiefsten Fragen der Philosophie bisweilen in Gestalt mythischer Lösungen stellen. Einen Mythos erzählt letzten Endes auch Goethes Stilbegriff. Der Einwand gegen ihn ließe sich auch auf Grund der in ihm waltenden Ungeschiedenheit von Darstellungsform und absoluter Form erheben. Denn von dem erwogenen Formproblem als der Frage nach der absoluten Form bleibt die nach der Darstellungsform zu unterscheiden. Es bedarf übrigens

kaum der Betonung, daß diese letzte bei Goethe eine gänzlich andere Bedeutung hat, als bei den Frühromantikern. Sie ist das die Schönheit begründende Maß, welches in Erscheinung tritt im Gehalt. Der Begriff des Maßes liegt der Romantik, welche kein a priori des Inhalts, kein Abzumessendes in der Kunst achtete, fern. Sie verwirft mit dem Begriff der Schönheit nicht allein die Regel, sondern auch das Maß, und nicht sowohl regellos als maßlos ist ihre Dichtung.

Goethes Kunsttheorie läßt nicht nur das Problem der absoluten Form ungelöst, sondern auch das der Kritik. Während sie aber das erste in verschleierter Form anerkennt und berufen ist, die Größe dieser Frage auszudrücken, scheint sie das letzte zu negieren. Kritik am Kunstwerk ist in der Tat nach Goethes letzter Intention weder möglich noch notwendig. Nötig mag allenfalls ein Hinweis auf das Gute, Warnung vor dem Schlechten sein, und möglich ist das apodiktische Urteil über Werke dem Künstler, der eine Anschauung vom Urbild hat. Aber die Kritisierbarkeit als ein wesentliches Moment am Kunstwerk anzuerkennen, verweigert Goethe. Methodische, d. h. sachlich notwendige, Kritik ist von seinem Standpunkt aus unmöglich. In der romantischen Kunst aber ist Kritik nicht allein möglich und notwendig, sondern unausweislich liegt in ihrer Theorie die Paradoxie einer höheren Einschätzung der Kritik als des Werkes. Die Romantiker kennen denn auch in ihren Kritiken kein Bewußtsein von dem Range, welchen der Dichter über dem Rezensenten einnimmt. Die Ausbildung der Kritik und der Formen, in welchen beiden sie die größten Verdienste erworben haben, sind als tiefste Tendenzen in ihrer Theorie angelegt. Sie haben also hierin Einhelligkeit in Tat und Gedanken völlig erreicht und eben das erfüllt, was ihnen als das Höchste nach ihren Überzeugungen galt. Der Mangel dichterischer Produktivität, mit dem man besonders Friedrich Schlegel bisweilen zeichnet, gehört im strengen Sinne in sein Bild nicht hinein. Denn er wollte in erster Linie nicht Dichter im Sinne des Werkbildners sein. Die Absolutierung des geschaffenen Werkes, das kritische Verfahren, war ihm das Höchste. Es läßt sich in einem Bilde versinnlichen als die Erzeugung der Blendung im Werk. Diese Blendung – das nüchterne Licht – macht die Vielheit der Werke verlöschen. Es ist die Idee.

## VERZEICHNIS DER ZITIERTEN SCHRIFTEN

### Quellenschriften<sup>1</sup>

*Johann Gottlieb Fichte*: Sämtliche Werke. Herausgegeben von I. H. Fichte. 9 Bde. in 3 Abt. Berlin 1845–1846.

cit Fichte (es handelt sich stets nur um den ersten Band).

*Friedrich Schlegel*: 1794–1802. Seine prosaischen Jugendschriften. Herausgegeben von J. Minor. 2 Bde. Wien 1906 (2. ((Titel-))Auflage).

cit Jugendschriften (jedoch sind die Fragmente aus dem Lyzeum und Athenäum, sowie die Ideen, mit L bzw. A und I mit nachfolgender Angabe der Nummer, welche sie bei Minor haben, zitiert).

Philosophische Vorlesungen aus den Jahren 1804 bis 1806. Nebst Fragmenten vorzüglich philosophisch-theologischen Inhalts. Herausgegeben von C. J. H. Windischmann. Supplemente zu Fried. v. Schlegel's sämtlichen Werken. 4 Teile in 2 Bdn. Bonn 1846 (2. Ausgabe).

cit Vorlesungen (es handelt sich stets um den zweiten Band).

Lucinde. Ein Roman. [Philipp Reclams] Universal-Bibliothek. [Nr.] 320. Leipzig o. J.

cit Lucinde.

August Wilhelm und Friedrich Schlegel. In Auswahl herausgegeben von Oskar F. Walzel. Stuttgart [1892] (Deutsche National-Litteratur. Herausgegeben von Joseph Kürschner. Bd. 143).

cit Kürschner.

Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Herausgegeben von Oskar F. Walzel. Berlin 1890.

cit Briefe.

*Novalis*: Schriften. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Ernst Heilborn<sup>2</sup>. 2 Bde. Berlin 1901.

cit Schriften (es handelt sich stets um den zweiten Band).

Briefwechsel mit Friedrich und August Wilhelm, Charlotte und Caroline Schlegel. Herausgegeben von J. M. Raich. Mainz 1880.

cit Briefwechsel.

1 Da die Romantiker in ihren einzelnen Fragmenten oft mehrere Gedanken verflochten, so mußten im Interesse einer klaren Darstellung häufig Teile von Fragmenten, die von dem jeweils in Rede stehenden Gedankengang abführen, in der Zitation übergangen werden. Diese Auslassungen sind selbstverständlich so vorgenommen, daß durch sie der Sinn des Fragments nicht verändert wird.

2 Die gegenwärtig vergriffene Minorsche Ausgabe der Schriften Novalis' (Novalis: Schriften. Herausgegeben von J. Minor. 4 Bde. Jena 1907) ist während der Vorarbeiten unzugänglich gewesen. Eine vollständige Übertragung der Zitation erwies sich später leider als undurchführbar. Einige wenige Fragmente wiederum konnten nur bei Minor, nicht bei Heilborn nachgewiesen werden.

Aus *Schleiermacher's* Leben. In Briefen. Zum Druck vorbereitet von Ludwig Jonas, nach dessen Tode herausgegeben von Wilhelm Dilthey. 4 Bde. Berlin 1858-1863.

cit ebenso.

Wilhelm Dilthey: *Leben Schleiermachers*. Bd. 1. Dabei: Denkmale der innern Entwicklung Schleiermachers. Berlin 1870.

cit ebenso.

*Caroline*. Briefe an ihre Geschwister, ihre Tochter Auguste, die Familie Gotter, F. L. W. Meyer, A. W. und Fr. Schlegel, J. Schelling u. a. nebst Briefen von A. W. und Fr. Schlegel u. a. Herausgegeben von G. Waitz. 2 Bde. Leipzig 1871.

cit ebenso.

Goethe: Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 4 Abt. Weimar 1887-1914.

cit WA.

Hölderlin: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Unter Mitarbeit von Friedrich Seebaß besorgt durch Norbert v. Hellingrath. 6 Bde. (bisher erschienen 3 Bde.). München, Leipzig 1913-1916.

cit Hölderlin.

Untreue der Weisheit. Ungedruckte Handschrift aus den Sammlungen auf Stift Neuburg. In: »Das Reich«. Vierteljahresschrift. 1. Jahrgang, München 1916 (einziger Druck).

cit ebenso.

## Literatur nach den Autoren zitiert

Siegbert Elkuß: Zur Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung. Herausgegeben von Franz Schults. München, Berlin 1918. (Historische Bibliothek. Bd. 39).

Carl Enders: Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens. Leipzig 1913.

R[udolf] Haym: Die Romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. Berlin 1870.

Ricarda Huch: Blütezeit der Romantik. Leipzig 1901 (2., unveränderte Ausgabe).

Erwin Kircher: Philosophie der Romantik. Aus dem Nachlaß herausgegeben. Jena 1906.

Paul Lerch: Friedrich Schlegels philosophische Anschauungen in ihrer Entwicklung und systematischen Ausgestaltung. Berlin 1905, Erlanger Diss.

Frieda Margolin: Die Theorie des Romans in der Frühromantik. Stuttgart 1909, Berner Diss.

*Charlotte Pingoud*: Grundlinien der ästhetischen Doktrin Fr. Schlegels. Stuttgart 1914, Münchener Diss.

*Max Pulver*: Romantische Ironie und romantische Komödie. St. Gallen 1912, Freiburger Diss.

*Elisabeth Rotten*: Goethes Urphänomen und die platonische Idee. Gießen 1913. (Philosophische Arbeiten herausgegeben von Hermann Cohen und Paul Natorp. Bd. 8, 1. Heft).

*Heinrich Simon*: Die theoretischen Grundlagen des magischen Idealismus von Novalis. Heidelberg 1905, Freiburger Diss.

*Wilhelm Windelband*: Die Geschichte der neueren Philosophie in ihrem Zusammenhange mit der allgemeinen Kultur und den besonderen Wissenschaften. Bd. 2: Die Blütezeit der deutschen Philosophie. Von Kant bis Hegel und Herbart. Leipzig 1911 (5. Auflage).

# Goethes Wahlverwandtschaften

Jula Cohn gewidmet





# I

Wer blind wählet, dem schlägt Opferdampf  
In die Augen.

*Klopstock*

Die vorliegende Literatur über Dichtungen legt es nahe, Ausführlichkeit in dergleichen Untersuchungen mehr auf Rechnung eines philologischen als eines kritischen Interesses zu setzen. Leicht könnte daher die folgende, auch im einzelnen eingehende Darlegung der Wahlverwandtschaften über die Absicht irre führen, in der sie gegeben wird. Sie könnte als Kommentar erscheinen; gemeint jedoch ist sie als Kritik. Die Kritik sucht den Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks, der Kommentar seinen Sachgehalt. Das Verhältnis der beiden bestimmt jenes Grundgesetz des Schrifttums, demzufolge der Wahrheitsgehalt eines Werkes, je bedeutender es ist, desto unscheinbarer und inniger an seinen Sachgehalt gebunden ist. Wenn sich demnach als die dauernden gerade jene Werke erweisen, deren Wahrheit am tiefsten ihrem Sachgehalt eingesenkt ist, so stehen im Verlaufe dieser Dauer die Realien dem Betrachtenden im Werk desto deutlicher vor Augen, je mehr sie in der Welt absterben. Damit aber tritt der Erscheinung nach Sachgehalt und Wahrheitsgehalt, in der Frühzeit des Werkes geeint, auseinander mit seiner Dauer, weil der letzte immer gleich verborgen sich hält, wenn der erste hervordringt. Mehr und mehr wird für jeden späteren Kritiker die Deutung des Auffallenden und Befremdenden, des Sachgehaltes, demnach zur Vorbedingung. Man darf ihn mit dem Paläographen vor einem Pergamente vergleichen, dessen verbliehener Text überdeckt wird von den Zügen einer kräftigern Schrift, die auf ihn sich bezieht. Wie der Paläograph mit dem Lesen der letztern beginnen müßte, so der Kritiker mit dem Kommentieren. Und mit einem Schlag entspringt ihm daraus ein unschätzbares Kriterium seines Urteils: nun erst kann er die kritische Grundfrage stellen, ob der Schein des Wahrheitsgehaltes dem Sachgehalt oder das Leben des Sachgehaltes dem Wahrheitsgehalt zu verdanken sei. Denn indem sie im Werk auseinandertreten, entscheiden sie über seine Unsterblichkeit. In diesem Sinne bereitet die Geschichte der Werke ihre Kritik vor

und daher vermehrt die historische Distanz deren Gewalt. Will man, um eines Gleichnisses willen, das wachsende Werk als den flammenden Scheiterhaufen ansehen, so steht davor der Kommentator wie der Chemiker, der Kritiker gleich dem Alchimisten. Wo jenem Holz und Asche allein die Gegenstände seiner Analyse bleiben, bewahrt für diesen nur die Flamme selbst ein Rätsel: das des Lebendigen. So fragt der Kritiker nach der Wahrheit, deren lebendige Flamme fortbrennt über den schweren Scheitern des Gewesenen und der leichten Asche des Erlebten.

Dem Dichter wie dem Publikum seiner Zeit wird sich nicht zwar das Dasein, wohl aber die Bedeutung der Realien im Werke zu- meist verbergen. Weil aber nur von ihrem Grunde das Ewige des Werkes sich abhebt, umfaßt jede zeitgenössische Kritik, so hoch sie auch stehen mag, in ihm mehr die bewegende als die ruhende Wahrheit, mehr das zeitliche Wirken als das ewige Sein. Doch wie wertvoll immer Realien für die Deutung des Werkes sein mögen – kaum braucht es gesagt zu werden, daß das Goethesche Schaffen nicht wie das eines Pindar sich betrachten läßt. Vielmehr war gewiß nie eine Zeit, der mehr als Goethes der Gedanke fremd gewesen ist, daß die wesentlichsten Inhalte des Daseins in der Dingwelt sich auszuprägen, ja ohne solche Ausprägung sich nicht zu erfüllen vermögen. Kants kritisches Werk und Basedows Elementarwerk, das eine dem Sinn, das andere der Anschauung der damaligen Erfahrung gewidmet, geben auf sehr verschiedene, doch gleichermaßen bündige Weise Zeugnis von der Armseligkeit ihrer Sachgehalte. In diesem bestimmenden Zuge der deutschen – wenn nicht der gesamt-europäischen – Aufklärung darf eine unerläßliche Vorbedingung des Kantischen Lebenswerks einerseits, des Goetheschen Schaffens andererseits erblickt werden. Denn genau um die Zeit, da Kants Werk vollendet und die Wegekarte durch den kahlen Wald des Wirklichen entworfen war, begann das Goethesche Suchen nach den Samen ewigen Wachstums. Es kam jene Richtung des Klassizismus, welche weniger das Ethische und Historische zu erfassen suchte als das Mythische und Philologische. Nicht auf die werdenden Ideen, sondern auf die geformten Gehalte, wie sie Leben und Sprache verwahrten, ging ihr Denken. Nach Herder und Schiller nahmen Goethe und Wilhelm

von Humboldt die Führung. Wenn der erneuerte Sachgehalt, der in Goethes Altersdichtungen vorlag, seinen Zeitgenossen entging, wo er nicht wie im Divan sich betonte, so kam dies, ganz im Gegensatz zur entsprechenden Erscheinung im antiken Leben, daher, daß selbst das Suchen nach einem solchen denselben fremd war.

Wie klar in den erhabensten Geistern der Aufklärung die Ahnung des Gehalts oder die Einsicht in die Sache war, wie unfähig dennoch selbst sie, zur Anschauung des Sachgehalts sich zu erheben, wird angesichts der Ehe zwingend deutlich. An ihr als einer der strengsten und sachlichsten Ausprägungen menschlichen Lebensgehalts bekundet zugleich am frühesten, in den Goetheschen Wahlverwandtschaften, sich des Dichters neue, auf synthetische Anschauung der Sachgehalte hingewendete Betrachtung. Kants Definition der Ehe aus der »Metaphysik der Sitten«, deren einzig als Exempel rigoroser Schablone oder als Kuriosum der senilen Spätzeit hin und wieder gedacht wird, ist das erhabenste Produkt einer ratio, welche, unbestechlich treu sich selber, in den Sachverhalt unendlich tiefer eindringt, als gefühlvolles Vernünfteln tut. Zwar bleibt der Sachgehalt selbst, welcher allein philosophischer Anschauung – genauer: philosophischer Erfahrung – sich ergibt, beiden verschlossen, aber wo das eine ins Bodenlose führt, trifft die andere genau auf den Grund, wo die wahre Erkenntnis sich bildet. Sie erklärt demnach die Ehe als »die Verbindung zweier Personen verschiedenen Geschlechts zum lebenswierigen wechselseitigen Besitz ihrer Geschlechtseigenschaften. – Der Zweck Kinder zu erzeugen und zu erziehen mag immer ein Zweck der Natur sein, zu welchem sie die Neigung der Geschlechter gegen einander einpflanzte; aber daß der Mensch, der sich verehelicht, diesen Zweck sich vorsetzen müsse, wird zur Rechtmäßigkeit dieser seiner Verbindung nicht erfordert; denn sonst würde, wenn das Kinderzeugen aufhört, die Ehe sich zugleich von selbst auflösen«. Freilich war es der ungeheuerste Irrtum des Philosophen, daß er meinte, aus dieser Definition, die er von der Natur der Ehe gab, ihre sittliche Möglichkeit, ja Notwendigkeit durch Ableitung darlegen und dergestalt ihre rechtliche Wirklichkeit bestätigen zu können. Ableitbar aus der sachlichen Natur der Ehe wäre ersichtlich

nur ihre Verworfenheit – und darauf läuft es bei Kant unversehens hinaus. Allein das ist ja das Entscheidende, daß niemals ableitbar ihr Gehalt sich zur Sache verhält, sondern daß er als das Siegel erfaßt werden muß, das sie darstellt. Wie die Form eines Siegels unableitbar ist aus dem Stoff des Waxes, unableitbar aus dem Zweck des Verschlusses, unableitbar sogar aus dem Petschaft, wo konkav ist, was dort konvex, wie es erfaßbar erst demjenigen ist, der jemals die Erfahrung des Siegelns hatte und evident erst dem, der den Namen kennt, den die Initialen nur andeuten, so ist abzuleiten der Gehalt der Sache weder aus der Einsicht in ihren Bestand, noch durch die Erkundung ihrer Bestimmung, noch selbst aus der Ahnung des Gehalts, sondern erfaßbar allein in der philosophischen Erfahrung ihrer göttlichen Prägung, evident allein der seligen Anschauung des göttlichen Namens. Dergestalt fällt zuletzt die vollendete Einsicht in den Sachgehalt der beständigen Dinge mit derjenigen in ihren Wahrheitsgehalt zusammen. Der Wahrheitsgehalt erweist sich als solcher des Sachgehalts. Dennoch ist ihre Unterscheidung – und mit ihr die von Kommentar und von Kritik der Werke – nicht müßig, sofern Unmittelbarkeit zu erstreben nirgends verworrener als hier, wo das Studium der Sache und ihrer Bestimmung wie die Ahnung ihres Gehalts einer jeden Erfahrung vorherzugehen haben. In solcher sachlichen Bestimmung der Ehe ist Kants Thesis vollendet und im Bewußtsein ihrer Ahnungslosigkeit erhaben. Oder vergißt man, über seine Sätze belustigt, was ihnen vorhergeht? Der Beginn jenes Paragraphen lautet: »Geschlechtsgemeinschaft (*commercium sexuale*) ist der wechselseitige Gebrauch, den ein Mensch von eines andern Geschlechtsorganen und -vermögen macht (*usus membrorum et facultatum sexualium alterius*), und entweder ein natürlicher (wodurch seinesgleichen erzeugt werden kann) oder unnatürlicher Gebrauch und dieser entweder an einer Person ebendesselben Geschlechts oder einem Tier von einer anderen als der Menschengattung«. So Kant. Hält man diesem Abschnitt der »Metaphysik der Sitten« Mozarts Zauberflöte zur Seite, so scheinen die extremsten und zugleich die tiefsten Anschauungen sich darzustellen, die das Zeitalter von der Ehe besaß. Denn die Zauberflöte hat, soweit überhaupt einer Oper das möglich ist, gerade die eheliche Liebe zu ihrem Thema. Dies scheint selbst

Cohen, mit dessen später Schrift über Mozarts Operntexte sich die beiden genannten Werke in einem so würdigen Geiste begegnen, nicht durchaus erkannt zu haben. Weniger das Sehnen der Liebenden als die Standhaftigkeit der Gatten ist der Inhalt der Oper. Es ist nicht nur, einander zu gewinnen, daß sie Feuer und Wasser durchschreiten sollen, sondern um auf immer vereinigt zu bleiben. Hier ist, so sehr der Geist der Freimaurerei alle sachlichen Bindungen auflösen mußte, die Ahnung des Gehalts zum reinsten Ausdruck im Gefühl der Treue gekommen.

Ist wirklich Goethe in den Wahlverwandtschaften dem Sachgehalt der Ehe näher als Kant und Mozart? Leugnen müßte man es schlechtweg, wollte man ernsthaft, im Gefolge der ganzen Goethephilologie, Mittlers Worte darüber für solche des Dichters nehmen. Nichts erlaubt diese Annahme, allzuvielles erklärt sie. Suchte doch der schwindelnde Blick einen Anhalt in dieser Welt, die wie in Strudeln kreisend versinkt. Da waren nur die Worte des verkniffenen Polterers, die man froh war nehmen zu können wie man sie fand. »Wer mir den Ehstand angreift, rief er aus, wer mir durch Wort, ja durch Tat diesen Grund aller sittlichen Gesellschaft untergräbt, der hat es mit mir zu tun; oder wenn ich sein nicht Herr werden kann, habe ich nichts mit ihm zu tun. Die Ehe ist der Anfang und der Gipfel aller Kultur. Sie macht den Rohen mild, und der Gebildetste hat keine bessere Gelegenheit, seine Milde zu beweisen. Unauflöslich muß sie sein, denn sie bringt so vieles Glück, daß alles einzelne Unglück dagegen gar nicht zu rechnen ist. Und was will man von Unglück reden? Ungeduld ist es, die den Menschen von Zeit zu Zeit anfällt, und dann beliebt er, sich unglücklich zu finden. Lasse man den Augenblick vorübergehen, und man wird sich glücklich preisen, daß ein so lange Bestandnes noch besteht. Sich zu trennen, gibt's gar keinen hinlänglichen Grund. Der menschliche Zustand ist so hoch in Leiden und Freuden gesetzt, daß gar nicht berechnet werden kann, was ein Paar Gatten einander schuldig werden. Es ist eine unendliche Schuld, die nur durch die Ewigkeit abgetragen werden kann. Unbequem mag es manchmal sein, das glaub ich wohl, und das ist eben recht. Sind wir nicht auch mit dem Gewissen verheiratet, das wir oft gerne los sein möchten, weil es unbequemer ist, als uns

je ein Mann oder eine Frau werden könnte?» Hier hätte nun selbst denen, die den Pferdefuß des Sittenstrengen nicht sahen, zu denken geben müssen, daß nicht einmal Goethe, der oft skrupellos genug sich erwiesen hat, wenn es galt, den Bedenklichen heimzuleuchten, auf die Worte Mittlers zu deuten verfallen ist. Vielmehr ist es höchst bezeichnend, daß jene Philosophie der Ehe einer zum besten gibt, der ehelos selber lebend als der tiefststehende unter allen Männern des Kreises erscheint. Wo irgend bei wichtigen Anlässen er seiner Rede den Lauf läßt, ist sie fehl am Ort, sei es bei der Taufe des Neugeborenen, sei es beim letzten Weilen der Ottilie mit den Freunden. Und wird dort das Abgeschmackte in ihr hinreichend an den Wirkungen fühlbar, so hat nach seiner berühmten Apologie der Ehe Goethe geschlossen: »So sprach er lebhaft und hätte wohl noch lange fortgesprochen«. Unbeschränkt läßt sich in der Tat solche Rede verfolgen, die, um mit Kant zu sprechen, ein »ekelhafter Mischmasch« ist, »zusammengestoppelt« aus haltlosen humanitären Maximen und trüben, trügerischen Rechtsinstinkten. Niemandem sollte das Unreine darin entgehen, jene Gleichgültigkeit gegen die Wahrheit im Leben der Gatten. Alles läuft auf den Anspruch der Satzung hinaus. Doch hat in Wahrheit die Ehe niemals im Recht die Rechtfertigung, das wäre als Institution, sondern einzig als ein Ausdruck für das Bestehen der Liebe, die ihn von Natur im Tode eher suchte als im Leben. Dem Dichter jedoch blieb in diesem Werk die Ausprägung der Rechtsnorm unerläßlich. Wollte er doch nicht, wie Mittler, die Ehe begründen, vielmehr jene Kräfte zeigen, welche im Verfall aus ihr hervorgehn. Dieses aber sind freilich die mythischen Gewalten des Rechts und die Ehe ist in ihnen nur Vollstreckung eines Unterganges, den sie nicht verhängt. Denn nur darum ist ihre Auflösung verderblich, weil nicht höchste Mächte sie erwirken. Und allein in diesem aufgestörten Unheil liegt das unentrinnbar Grauensvolle des Vollzugs. Damit aber rührte Goethe in der Tat an den sachlichen Gehalt der Ehe. Denn wenn auch unverbildet diesen darzutun in seinem Sinne nicht lag, so bleibt die Einsicht in das untergehende Verhältnis gewaltig genug. Im Untergange erst wird es das rechtliche als das Mittler es hochhält. Goethen aber fiel es, wiewohl er von dem moralischen Bestande dieser Bindung eine reine Einsicht gewiß nie gewon-

nen, doch nicht bei, die Ehe im Eherecht zu begründen. Es ist die Moralität der Ehe für ihn im tiefsten und verschwiegenen Grunde am wenigsten zweifelsfrei gewesen. Was er im Gegensatz zu ihr an der Lebensform des Grafen und der Baronesse darzulegen wünscht, ist das Unmoralische nicht so sehr als das Nichtige. Dies eben bezeugt sich darin, daß sie weder der sittlichen Natur ihres gegenwärtigen Verhältnisses sich bewußt sind, noch der rechtlichen derjenigen, aus denen sie getreten sind. – Der Gegenstand der Wahlverwandtschaften ist nicht die Ehe. Nirgends wären ihre sittlichen Gewalten darin zu suchen. Von Anfang an sind sie im Verschwinden, wie der Strand unter Wassern zur Flutzeit. Kein sittliches Problem ist hier die Ehe und auch kein soziales. Sie ist keine bürgerliche Lebensform. In ihrer Auflösung wird alles Humane zur Erscheinung und das Mythische verbleibt allein als Wesen.

Dem widerspricht freilich der Augenschein. Nach ihm ist eine höhere Geistigkeit in keiner Ehe denkbar als in der, wo selber der Verfall es nicht vermag, die Sitte der Betroffenen zu mindern. Aber im Bereich der Gesittung ist das Edle an ein Verhältnis der Person zur Äußerung gebunden. Es steht, wo nicht die edle Äußerung jener gemäß, der Adel in Frage. Und dieses Gesetz, dessen Geltung man freilich unbeschränkt nicht ohne großen Irrtum nennen dürfte, erstreckt sich über den Bereich der Gesittung hinaus. Gibt es ohne Frage Äußerungsbereiche, deren Inhalte unangesehen dessen gelten, der sie ausprägt, ja sind dies die höchsten, so bleibt jene bindende Bedingung unverbrüchlich für das Gebiet der Freiheit im weitesten Sinne. Ihm gehört die individuelle Ausprägung des Schicklichen, ihm die individuelle Ausprägung des Geistes an: alles dasjenige, was Bildung genannt wird. Die bekunden die Vertrauten vor allem. Ist das wahrhaft ihrer Lage gemäß? Weniger Zögern möchte Freiheit, weniger Schweigen möchte Klarheit, weniger Nachsicht die Entscheidung bringen. So wahrt Bildung ihren Wert nur da, wo ihr freisteht, daß sie sich bekunde. Dies erweist auch sonst die Handlung deutlich.

Ihre Träger sind, als gebildete Menschen, fast frei vom Aberglauben. Wenn er bei Eduard hin und wieder hervortritt, so anfangs nur in der liebenswerteren Form eines Hangens an den glücklichen Vorzeichen, während einzig der banalere Charakter

Mittlers, trotz dem selbstgenügsamen Gebaren, Spuren jener eigentlich abergläubischen Angst vor den bösen Omen erblicken läßt. Ihn als einzigen hält nicht die fromme sondern abergläubische Scheu davor zurück, Friedhofsgrund wie anderen zu betreten, indessen den Freunden weder dort zu lustwandeln anstößig, noch zu schalten verboten scheint. Ohne Bedenken, ja ohne Rücksicht werden die Grabsteine an der Kirchenmauer aufgereiht und der geebnete Grund, den ein Fußpfad durchzieht, bleibt zur Kleesaat dem Geistlichen überlassen. Keine bündigere Lösung vom Herkommen ist denkbar, als die von den Gräbern der Ahnen vollzogene, die im Sinne nicht nur des Mythos sondern der Religion den Boden unter den Füßen der Lebenden gründen. Wohin führt ihre Freiheit die Handelnden? Weit entfernt, neue Einsichten zu erschließen, macht sie sie blind gegen dasjenige, was Wirkliches dem Gefürchteten einwohnt. Und dies daher, weil sie ihnen ungemäß ist. Nur die strenge Bindung an ein Ritual, die Aberglaube einzig heißen darf, wo sie ihrem Zusammenhange entrissen rudimentär überdauert, kann jenen Menschen Halt gegen die Natur versprechen, in der sie leben. Geladen, wie nur mythische Natur es ist, mit übermenschlichen Kräften, tritt sie drohend ins Spiel. Wessen Macht, wenn nicht ihre, ruft den Geistlichen hinab, welcher auf dem Totenacker seinen Klee baute? Wer, wenn nicht sie, stellt den verschönten Schauplatz in ein fahles Licht? Denn ein solches durchwaltet – eigentlicher oder umschriebener verstanden – die ganze Landschaft. An keiner Stelle erscheint sie im Sonnenlicht. Und niemals, soviel auch vom Gute gesprochen wird, ist von seinen Saaten die Rede oder von ländlichen Geschäften, die nicht der Zierde, sondern dem Unterhalt dienen. Die einzige Andeutung derart – Aussicht auf die Weinlese – führt vom Schauplatz der Handlung fort auf das Gut der Baronin. Desto deutlicher spricht die magnetische Kraft des Erdinnern. Von ihr hat in der Farbenlehre – um dieselbe Zeit möglicherweise – Goethe gesagt, daß die Natur dem Aufmerksamen »nirgends tot noch stumm; ja dem starren Erdkörper hat sie einen Vertrauten zugegeben, ein Metall, an dessen kleinsten Teilen wir dasjenige, was in der ganzen Masse vorgeht, gewahr werden sollten«. Mit dieser Kraft haben Goethes Menschen Gemeinschaft und im Spiel mit dem Unten gefallen sie sich wie in ihrem Spiel mit



dem Oben. Und doch, was sind zuletzt ihre unermüdlichen Anstalten zu dessen Verschönerung anderes als der Wandel von Kulissen einer tragischen Szene. So manifestiert sich ironisch eine verborgene Macht in dem Dasein der Landedelleute.

Ihren Ausdruck trägt wie das Tellurische so das Gewässer. Nirgends verleugnet der See seine unheilvolle Natur unter der toten Fläche des Spiegels. Von dem »dämonisch-schauerlichen Schicksal, das um den Lustsee waltet«, spricht bezeichnend eine ältere Kritik. Das Wasser als das chaotische Element des Lebens droht hier nicht in wüstem Wogen, das dem Menschen den Untergang bringt, sondern in der rätselhaften Stille, die ihn zu Grunde gehn läßt. Die Liebenden gehen, soweit Schicksal waltet, zu Grunde. Sie verfallen, wo sie den Segen des festen Grundes verschmähen, dem Unergründlichen, das im stehenden Gewässer vorweltlich erscheint. Buchstäblich sieht man dessen alte Macht sie beschwören. Denn zuletzt läuft jene Vereinigung der Wasser, wie sie schrittweis festem Lande Abbruch tut, auf die Wiederherstellung des einstigen Bergsees hinaus, der sich in der Gegend befand. In alledem ist die Natur es selbst, die unter Menschenhänden übermenschlich sich regt. In der Tat: sogar der Wind, »der den Kahn nach den Platanen treibt«, »erhebt sich« – wie der Rezensent der »Kirchenzeitung« höhnisch mutmaßt – »wahrscheinlich auf Befehl der Sterne«.

Die Menschen selber müssen die Naturgewalt bekunden. Denn sie sind ihr nirgends entwachsen. Ihnen gegenüber macht dies die besondere Begründung jener allgemeineren Erkenntnis aus, nach welcher die Gestalten keiner Dichtung je der sittlichen Beurteilung unterworfen sein können. Und zwar nicht, weil sie, wie die von Menschen, alle Menscheneinsicht überstiege. Vielmehr untersagen bereits die Grundlagen solcher Beurteilung deren Beziehung auf Gestalten unwidersprechlich. Die Moralphilosophie hat es stringent zu erweisen, daß die erdichtete Person immer zu arm und zu reich ist, sittlichem Urteil zu unterstehen. Vollziehbar ist es nur an Menschen. Von ihnen unterscheidet die Gestalten des Romans, daß sie völlig der Natur verhaftet sind. Und nicht sittlich über sie zu befinden, sondern das Geschehn moralisch zu erfassen, ist geboten. Töricht bleibt, wie Solger, später auch Bielschowsky es getan, ein verschwommenes sittliches Geschmacksurteil, das sich nie hervorwagen

dürfte, da an Tag zu legen, wo es noch am ersten den Beifall erhaschen kann. Die Figur des Eduard tut es niemand zu Dank. Aber wieviel tiefer als jene sieht Cohen, dem es – nach den Darlegungen seiner »Ästhetik« – sinnlos gilt, Eduards Erscheinung in dem Ganzen des Romans zu isolieren. Dessen Unzuverlässigkeit, ja Roheit ist der Ausdruck flüchtiger Verzweiflung in einem verlorenen Leben. Er erscheint »in der ganzen Disposition dieser Verbindung genau so, wie er sich selbst« Charlotten gegenüber »bezeichnet: ›Denn eigentlich hänge ich doch nur von Dir ab‹. Er ist der Spielball, nicht zwar für die Launen, die Charlotte überhaupt nicht hat, aber für das Endziel der Wahlverwandtschaften, auf das ihre zentrale Natur mit ihrem festen Schwerpunkt aus allen Schwankungen heraus hinstrebt«. Von Anfang an stehen die Gestalten unter dem Banne von Wahlverwandtschaften. Aber ihre wundersamen Regungen begründen, nach Goethes tiefer, ahnungsvoller Anschauung, nicht ein innig-geistiges Zusammenstimmen der Wesen, sondern einzig die besondere Harmonie der tiefern natürlichen Schichten. Diese nämlich sind mit der leisen Verfehltheit gemeint, die jenen Fügungen ohne Ausnahme anhaftet. Wohl paßt Ottilie sich Eduards Flötenspiel an, aber es ist falsch. Wohl duldet Eduard lesend bei Ottilie, was er Charlotten verwehrte, aber es ist eine Unsitte. Wohl fühlt er sich wunderbar von ihr unterhalten, aber sie schweigt. Wohl leiden selbst die beiden gemeinsam, aber es ist nur ein Kopfschmerz. Nicht natürlich sind diese Gestalten, denn Naturkinder sind – in einem fabelhaften oder wirklichen Naturzustande – Menschen. Sie jedoch unterstehen auf der Höhe der Bildung den Kräften, welche jene als bewältigt ausgibt, ob sie auch stets sich machtlos erweisen mag, sie niederzuhalten. Für das Schickliche ließen sie ihnen Gefühl, für das Sittliche haben sie es verloren. Nicht ein Urteil über ihr Handeln ist hier gemeint, sondern eines über ihre Sprache. Denn fühlend doch taub, sehend doch stumm gehen sie ihren Weg. Taub gegen Gott und stumm gegen die Welt. Rechenschaft mißlingt ihnen nicht durch ihr Handeln sondern durch ihr Sein. Sie verstummen.

Nichts bindet den Menschen so sehr an die Sprache wie sein Name. Kaum in irgend einer Literatur aber wird es eine Erzählung vom Umfang der Wahlverwandtschaften geben, in der so

wenige Namen sich finden. Diese Kargheit der Namengebung ist einer Deutung außer jener landläufigen fähig, die da auf die Goethesche Neigung zu typischem Gestalten verweist. Sie gehört vielmehr innigst zum Wesen einer Ordnung, deren Glieder unter einem namenlosen Gesetze dahinleben, einem Verhängnis, das ihre Welt mit dem matten Licht der Sonnenfinsternis erfüllt. Alle Namen, bis auf den des Mittler, sind bloße Taufnamen. In diesem ist keine Spielerei, mithin keine Anspielung des Dichters zu sehen, sondern eine Wendung, die das Wesen des Trägers unvergleichlich sicher bezeichnet. Er hat als ein Mann zu gelten, dessen Selbstliebe keine Abstraktion von den Andeutungen gestattet, die ihm in seinem Namen gegeben scheinen und der ihn damit entwürdigt. Sechs Namen finden sich außer dem seinen in der Erzählung: Eduard, Otto, Ottilie, Charlotte, Luciane und Nanny. Von diesen ist aber der erste gleichsam unecht. Er ist willkürlich, seines Klanges wegen gewählt worden, ein Zug, in dem durchaus eine Analogie zum Versetzen der Grabsteine erblickt werden darf. Auch schließt sich eine Vorbedeutung an den Doppelnamen, denn es sind seine Initialen E und O, die eins der Gläser aus des Grafen Jugendzeit zum Pfande seines Liebesglücks bestimmen.

Nie ist die Fülle vorverkündender und paralleler Züge im Roman den Kritikern entgangen. Sie gilt als nächstgelegener Ausdruck seiner Art schon längst für genugsam gewürdigt. Dennoch scheint – von seiner Deutung völlig abgesehen – wie tief er das gesamte Werk durchdringt, nie voll erfaßt. Erst wenn dies aufgehellet im Blickfeld steht wird klar, daß weder ein bizarrer Hang des Autors, noch gar bloße Spannungssteigerung darinnen liegt. Dann erst tritt auch genauer an den Tag, was diese Züge allermeist enthalten. Es ist eine Todessymbolik. »Daß es zu bösen Häusern hinaus gehn muß, sieht man ja gleich im Anfang« heißt es mit einer seltsamen Redewendung bei Goethe. (Sie ist möglicherweise astrologischen Ursprungs; das Grimmsche Wörterbuch kennt sie nicht.) Bei anderer Gelegenheit hat der Dichter auf das Gefühl der »Bangigkeit« hingewiesen, das mit dem moralischen Verfall in den Wahlverwandtschaften beim Leser sich einfinden soll. Auch daß Goethe Gewicht darauf legte, »wie rasch und unaufhaltsam er die Katastrophe herbeigeführt« wird berichtet. In den verborgensten Zügen

ist das ganze Werk von jener Symbolik durchwebt. Ihre Sprache aber nimmt allein das Gefühl, dem sie vertraut ist, mühelos in sich auf, wo der gegenständlichen Auffassung des Lesers nur erlesene Schönheiten sich bieten. An wenigen Stellen hat Goethe auch ihr einen Hinweis gegeben und dies sind im Ganzen die einzigen geblieben, die bemerkt wurden. Sie schließen sich alle an die Episode vom kristallinen Becher an, der, zum Zerschellen bestimmt, im Wurfe aufgefangen und erhalten wird. Es ist das Bauopfer, das bei der Einweihung des Hauses zurückgewiesen wird, das Ottiliens Sterbehaus ist. Aber auch hier wahrt Goethe das verborgene Verfahren, da er aus dem freudigen Überschwang die Gebärde herleitet, welche dieses Zeremonial vollzieht. Deutlicher ist eine Gräbermahnung in den freimaurerisch gestimmten Worten der Grundsteinlegung enthalten: »Es ist ein ernstes Geschäft und unsere Einladung ist ernsthaft: denn diese Feierlichkeit wird in der Tiefe begangen. Hier innerhalb dieses engen ausgegrabenen Raumes erweisen Sie uns die Ehre, als Zeugen unsers geheimnisvollen Geschäftes zu erscheinen.« Aus der freudig begrüßten Erhaltung des Bechers geht das große Motiv der Verblendung hervor. Gerade dieses Zeichen des verschmähten Opfers sucht mit allen Mitteln Eduard sich zu sichern. Um hohen Preis bringt er es nach dem Feste an sich. Sehr mit Grund heißt es in einer alten Besprechung: »Aber seltsam und schauerlich! Wie die nicht beachteten Vorbedeutungen alle eintreffen, so wird diese eine beachtete trügerisch befunden.« Und an solchen unbeachteten fehlt es in der Tat nicht. Die drei ersten Kapitel des zweiten Teils sind ganz erfüllt von Zurüstungen und Gesprächen um das Grab. Merkwürdig ist im Verlaufe der letzteren die frivole, ja banale Deutung des *de mortuis nihil nisi bene*. »Ich hörte fragen, warum man von den Toten so unbewunden Gutes sage, von den Lebenden immer mit einer gewissen Vorsicht. Es wurde geantwortet: weil wir von jenen nichts zu befürchten haben und diese uns noch irgendwo in den Weg kommen könnten.« Wie scheint auch hier ironisch sich ein Schicksal zu verraten, durch das die Redende, Charlotte, es erfährt, wie strenge ihr zwei Verstorbene den Weg vertreten. Tage, die auf den Tod vordeuten, sind die drei, auf welche das Geburtstagsfest der Freunde fällt. Wie die Grundsteinlegung an Charlottens, so muß auch das Richtfest an Ottiliens Geburts-

tag unter unglücklichen Zeichen sich vollziehen. Dem Wohnhaus ist kein Segen verheißen. Friedlich aber weiht an Eduards Geburtstag seine Freundin das vollführte Grabhaus. Ganz eigen wird gegen ihr Verhältnis zur entstehenden Kapelle, deren Bestimmung freilich noch unausgesprochen ist, das der Luciane zu dem Grabmal des Mausolos gestellt. Mächtig bewegt den Erbauer Ottiliens Wesen, unvermögend bleibt Lucianens Bemühen bei verwandtem Anlaß seinen Anteil zu wecken. Dabei ist das Spiel am Tage und der Ernst geheim. Solche verborgene doch entdeckt darum nur um so schlagendere Gleichheit liegt auch in dem Motiv der Kästchen vor. Dem Geschenk an Ottilie, das den Stoff ihres Totengewandes enthält, entspricht des Architekten Behältnis mit den Funden aus Vorzeitgräbern. Von »Handelsleuten und Modehändlern« ist das eine erstanden, von dem andern heißt es, daß sein Inhalt durch die Anordnung »etwas Putzhaftes« annahm, daß »man mit Vergnügen darauf, wie auf die Kästchen eines Modehändlers hinblickte«.

Auch das dergestalt einander Entsprechende – im Genannten immer Todessymbole – ist nicht leichthin, wie es R. M. Meyer versucht, durch die Typik Goethescher Gestaltung zu erklären. Vielmehr ist erst dann die Betrachtung am Ziel, wenn sie als schicksalhaft jene Typik erkennt. Denn die »ewige Wiederkunft alles Gleichen«, wie es vor dem innerlichst verschiedenen Fühlen starr sich durchsetzt, ist das Zeichen des Schicksals, mag es nun im Leben Vieler sich gleichen oder in dem Einzelner sich wiederholen. Zweimal bietet Eduard dem Geschick sein Opfer an: im Kelch das erste Mal, danach – wenn auch nicht mehr willig – im eignen Leben. Diesen Zusammenhang erkennt er selbst. »Ein Glas mit unserm Namenszug bezeichnet, bei der Grundsteinlegung in die Lüfte geworfen, ging nicht zu Trümmern; es ward aufgefangen und ist wieder in meinen Händen. So will ich mich denn selbst, rief ich mir zu, als ich an diesem einsamen Ort so viel zweifelhafte Stunden verlebt hatte, mich selbst will ich an die Stelle des Glases zum Zeichen machen, ob unsere Verbindung möglich sei oder nicht. Ich gehe hin und suche den Tod, nicht als ein Rasender, sondern als einer der zu leben hofft.« Auch in der Zeichnung des Krieges, in den er sich wirft, hat man jene Neigung zum Typus als Kunstprinzip wiedergefunden. Aber selbst hier ließe sich fragen, ob nicht auch deswegen diesen Goethe so

allgemein behandelt hat, weil der verhaßte gegen Napoleon ihm vorschwebte. Wie dem auch sei: nicht ein Kunstprinzip allein, sondern ein Motiv des schicksalhaften Seins vor allem ist in jener Typik zu erfassen. Diese schicksalhafte Art des Daseins, die in einem einzigen Zusammenhang von Schuld und Sühne lebende Naturen umschließt, hat der Dichter durch das Werk hin entfaltet. Sie aber ist nicht, wie Gundolf meint, der des Pflanzen-daseins zu vergleichen. Kein genauerer Gegensatz zu ihr ist denkbar. Nein, nicht »nach Analogie des Verhältnisses von Keim, Blüte und Frucht ist auch Goethes Gesetzesbegriff, sein Schicksal- und Charakterbegriff in den Wahlverwandtschaften zu denken«. Goethes so wenig wie irgend ein anderer, der stichhaltig wäre. Denn Schicksal (ein anderes ist es mit dem Charakter) betrifft das Leben unschuldiger Pflanzen nicht. Nichts ist diesem ferner. Unaufhaltsam dagegen entfaltet es sich im verschuldeten Leben. Schicksal ist der Schuldzusammenhang von Lebendigem. So hat es Zelter in diesem Werke berührt, wenn er, die »Mitschuldigen« damit vergleichend, von dem Lustspiel bemerkt: »doch ist es eben darum von keiner angenehmen Wirkung, weil es vor jede Tür tritt, weil es die Guten mittrifft, und so habe ich es mit den Wahlverwandtschaften verglichen, wo auch die Besten was zu verheimlichen haben und sich selber anklagen müssen nicht auf dem rechten Weg zu sein.« Sichrer kann das Schicksalhafte nicht bezeichnet werden. Und so erscheint es in den Wahlverwandtschaften: als die Schuld, die am Leben sich forterbt. »Charlotte wird von einem Sohne entbunden. Das Kind ist aus der Lüge geboren. Zum Zeichen dessen trägt es die Züge des Hauptmanns und Ottiliens. Es ist als Geschöpf der Lüge zum Tode verurteilt. Denn nur die Wahrheit ist wesenhaft. Die Schuld an seinem Tode muß auf die fallen, die ihre Schuld an seiner innerlich unwahren Existenz nicht durch Selbstüberwindung gesühnt haben. Das sind Ottilie und Eduard. – So ungefähr wird das naturphilosophisch-ethische Schema gelautes haben, das Goethe sich für die Schlußkapitel entwarf.« Soviel ist an dieser Vermutung Bielschowskys unumstößlich: daß es ganz der Schicksalsordnung entspricht, wenn das Kind, das neugeboren in sie eintritt, nicht die alte Zerrissenheit entsühnt, sondern deren Schuld ererbend vergehen muß. Nicht von sittlicher ist hier die Rede – wie könnte das

Kind sie erwerben – sondern von natürlicher, in die Menschen nicht durch Entschluß und Handlung, sondern durch Säumen und Feiern geraten. Wenn sie, nicht des Menschlichen achtend, der Naturmacht verfallen, dann zieht das natürliche Leben, das im Menschen sich die Unschuld nicht länger bewahrt als es an ein höheres sich bindet, dieses hinab. Mit dem Schwinden des übernatürlichen Lebens im Menschen wird sein natürliches Schuld, ohne daß es im Handeln gegen die Sittlichkeit fehle. Denn nun steht es in dem Verband des bloßen Lebens, der am Menschen als Schuld sich bekundet. Dem Unglück, das sie über ihn heraufbeschwört, entgeht er nicht. Wie jede Regung in ihm neue Schuld, wird jede seiner Taten Unheil auf ihn ziehen. Dies nimmt in jenem alten Märchenstoff vom Überlästigen der Dichter auf, in dem der Glückliche, der allzu reichlich gibt, das Fatum unauflöslich an sich fesselt. Auch dies das Gebaren des Verblendeten.

Ist der Mensch auf diese Stufe gesunken, so gewinnt selbst Leben scheinbar toter Dinge Macht. Sehr mit Recht hat Gundolf auf die Bedeutung des Dinghaften im Geschehen hingewiesen. Ist doch ein Kriterium der mythischen Welt jene Einbeziehung sämtlicher Sachen ins Leben. Unter ihnen war von jeher die erste das Haus. So rückt hier im Maße wie das Haus vollendet wird das Schicksal nah. Grundsteinlegung, Richtfest und Bewohnung bezeichnen ebensoviele Stufen des Unterganges. Einsam, ohne Blick auf Siedelungen liegt das Haus, und fast unausgestattet wird es bezogen. Auf seinem Altan erscheint, indes sie abwesend ist, Charlotte, in weißem Kleide, der Freundin. Auch der Mühle im schattigen Waldgrund ist zu gedenken, wo zum ersten Male die Freunde sich im Freien versammelt haben. Die Mühle ist ein altes Symbol der Unterwelt. Mag sein, daß es aus der auflösenden und verwandelnden Natur des Mahlens sich herschreibt.

Notwendig müssen in diesem Kreis die Gewalten obsiegen, die im Zerfallen der Ehe an Tag treten. Denn es sind eben jene des Schicksals. Die Ehe scheint ein Geschick, mächtiger als die Wahl, der die Liebenden nachhängen. »Ausdauern soll man da, wo uns mehr das Geschick als die Wahl hingestellt. Bei einem Volke, einer Stadt, einem Fürsten, einem Freunde, einem Weibe festhalten, darauf Alles beziehen, deshalb Alles wirken, Alles ent-

behren und dulden, das wird geschätzt«. So faßt Goethe in dem Aufsatz über Winkelmann den in Rede stehenden Gegensatz. Vom Geschick her ermessen ist jede Wahl »blind« und führt blindlings ins Unheil. Ihr steht mächtig genug die verletzte Satzung entgegen, um zur Sühne der gestörten Ehe das Opfer zu fordern. Unter der mythischen Urform des Opfers also erfüllt sich die Todessymbolik in diesem Geschick. Dazu vorbestimmt ist Ottilie. Als eine Versöhnerin »steht Ottilie da in dem herrlichen« (lebenden) »Bilde; sie ist die Schmerzenreiche, die Betrübe, der das Schwert durch die Seele dringt« sagt Abeken in der vom Dichter so bewunderten Besprechung. Ähnlich Solgers gleich gemächlicher und von Goethe gleich geachteter Versuch. »Sie ist ja das wahre Kind der Natur und ihr Opfer zugleich.« Beiden Rezensenten mußte doch der Gehalt des Vorgangs völlig entgehen, weil sie nicht vom Ganzen der Darstellung sondern von dem Wesen der Heldin ausgingen. Nur im ersten Falle gibt sich das Verschiden der Ottilie unverkennbar als Opferhandlung. Daß ihr Tod – wenn nicht im Sinn des Dichters so gewiß in dem entschiedeneren seines Werks – ein mythisches Opfer ist, erweist ein Doppeltes zur Evidenz. Zunächst: es ist dem Sinn der Romanform nicht allein entgegen, den Entschluß, aus dem Ottiliens tiefstes Wesen wie sonst nirgends spräche, ganz in Dunkelheit zu hüllen, nein, auch dem Ton der Dichtung scheint es fremd, wie unvermittelt, fast brutal sein Werk an Tag tritt. Sodann: was jene Dunkelheit verbirgt, geht deutlich doch aus allem Übrigen hervor – die Möglichkeit, ja die Notwendigkeit des Opfers nach den tiefsten Intentionen dieses Romans. Also nicht allein als »Opfer des Geschicks« fällt Ottilie – geschweige daß sie wahrhaft selbst »sich opfert« – sondern unbittlicher, genauer, als das Opfer zur Entsühnung der Schuldigen. Die Sühne nämlich ist im Sinne der mythischen Welt, die der Dichter beschwört, seit jeher der Tod der Unschuldigen. Daher stirbt Ottilie, wundertätige Gebeine hinterlassend, trotz ihres Freitods als Märtyrerin.

Nirgends ist zwar das Mythische der höchste Sachgehalt, überall aber ein strenger Hinweis auf diesen. Als solchen hat es Goethe zur Grundlage seines Romans gemacht. Das Mythische ist der Sachgehalt dieses Buches: als ein mythisches Schattenspiel in



Kostümen des Goetheschen Zeitalters erscheint sein Inhalt. Es liegt nahe, an eine so befremdende Auffassung dasjenige zu halten, was Goethe über sein Werk gedacht hat. Nicht als ob mit des Dichters Äußerungen der Kritik ihre Bahn vorgezeichnet sein müßte; doch je mehr sie sich von diesen entfernt, desto weniger wird sie der Aufgabe sich entziehen wollen, auch sie aus den gleichen verborgenen Ressorts wie das Werk zu verstehen. Das einzige Prinzip für ein solches Verständnis freilich kann darin nicht liegen. Biographisches nämlich, das in Kommentar und Kritik gar nicht eingeht, hat hier seine Stelle. Goethes Auslassungen über diese Dichtung sind mitbestimmt durch das Streben, zeitgenössischen Urteilen zu begegnen. Daher wäre ein Blick auf diese angezeigt, auch wenn nicht ein viel näheres Interesse, als dieser Hinweis es bezeichnet, die Betrachtung an sie weisen würde. Unter den Stimmen der Zeitgenossen wiegen wenig diejenigen – meist anonymer Beurteiler – die das Werk mit der konventionellen Achtung begrüßen, die schon damals jedem Goetheschen geschuldet wurde. Wichtig sind die ausgeprägten Sätze, wie sie unterm Namen einzelner hervorragender Berichterstatter erhalten sind. Sie sind darum nicht untypisch. Vielmehr gab es gerade unter ihren Schreibern am ersten solche, die das auszusprechen wagten, was Geringere nur aus Achtung vor dem Dichter nicht bekennen wollten. Dieser hat nichtsdestoweniger die Gesinnung seines Publikums gefühlt und aus bitterer, unverfälschter Rückerinnerung gemahnt er 1827 Zeltern, daß es, wie er sich wohl erinnern werde, gegen seine Wahlverwandtschaften sich »wie gegen das Kleid des Nessus gebärdet« habe. Kopfscheu, dumpf, wie geschlagen stand es vor einem Werke, in dem es nur die Hilfe aus den Wirrnissen des eignen Lebens suchen zu sollen meinte, ohne selbstlos in das Wesen eines fremden sich versenken zu wollen. Hierfür ist das Urteil in Frau von Staëls »De l'Allemagne« repräsentativ. Es lautet: »On ne saurait nier qu'il n'y ait dans ce livre... une profonde connaissance du cœur humain, mais une connaissance décourageante; la vie y est représentée comme une chose assez indifférente, de quelque manière qu'on la passe; triste quand on l'approfondit, assez agréable quand on l'esquive, susceptible de maladies morales qu'il faut guérir si l'on peut, et dont il faut mourir si l'on n'en peut guérir.« Nachdrücklicher

scheint etwas Ähnliches mit Wielands lakonischer Wendung bezeichnet zu sein – sie ist einem Brief entnommen, dessen Adressatin unbekannt ist –: »ich gestehe Ihnen, meine Freundin, daß ich dieses wirklich schauerliche Werk nicht ohne warmen Anteil zu nehmen gelesen habe.« Die sachlichen Motive einer Ablehnung, die dem gemäßigten Befremden kaum bewußt sein mochten, treten kraß in dem Verdikt der kirchlichen Partei zutage. Den begabteren Fanatikern in ihr konnten die offenkundigen paganischen Tendenzen in dem Werke nicht entgehen. Denn wiewohl der Dichter jenen finstern Mächten alles Glück der Liebenden zum Opfer gab, vermißte ein untrüglicher Instinkt das Göttlich-Transzendente des Vollzugs. Konnte doch ihr Untergang in diesem Dasein nicht genügen – was verbürgte, daß sie in einem höheren nicht triumphierten? Ja schien nicht eben dies Goethe in den Schlußworten andeuten zu wollen? Eine »Himmelfahrt der bösen Lust« nennt daher F. H. Jacobi den Roman. In seiner evangelischen Kirchenzeitung gab Hengstenberg noch ein Jahr vor Goethes Tode wohl die breiteste Kritik von allen. Seine aufgestachelte Empfindung, welcher keinerlei Esprit zur Hilfe kommt, bot ein Muster hämischer Polemik dar. Weit jedoch bleibt dies alles hinter Werner zurück. Zacharias Werner, dem im Augenblick seiner Bekehrung am wenigsten der Spürsinn für die düstern Ritualtendenzen dieses Ablaufs fehlen konnte, sandte an Goethe – gleichzeitig mit der Nachricht von dieser – sein Sonett »Die Wahlverwandtschaften« – eine Prosa, der in Brief und Gedicht noch nach hundert Jahren der Expressionismus nichts Arrivierteres an die Seite zu setzen hätte. Spät genug merkte Goethe, woran er war und ließ dieses denkwürdige Schreiben den Schluß des Briefwechsels bilden. Das beiliegende Sonett lautet:

### Die Wahlverwandtschaften

Vorbei an Gräbern und an Leichensteinen  
 Die schön vermummt die sichre Beut' erwarten  
 Hin schlängelt sich der Weg nach Edens Garten  
 Wo Jordan sich und Acheron vereinen.  
 Erbaut auf Tribsand will getürmt erscheinen  
 Jerusalem; allein die gräßlich zarten

Meernixe, die sechstausend Jahr schon harreten,  
Lechzen im See, durch Opfer sich zu reinen.

Da kommt ein heilig freches Kind gegangen,  
Des Heiles Engel trägts, den Sohn der Sünden,  
Der See schlingt alles! Weh uns! -- Es war Scherz!

Will Helios die Erde denn entzünden?  
Er glüht ja nur sie liebend zu umfassen!  
Du darfst den Halbgott lieben, zitternd Herz!

Eins scheint gerade aus dergleichen tollem, würdelosen Lob und Tadel zu erhellen: daß der mythische Gehalt des Werkes den Zeitgenossen Goethes nicht der Einsicht, aber dem Gefühl nach gegenwärtig war. Dem ist heute anders, da die hundertjährige Tradition ihr Werk vollzogen und die Möglichkeit ursprünglicher Erkenntnis fast verschüttet hat. Wird doch, wenn ein Werk von Goethe heute seinen Leser fremd anmutet oder feindlich, bald benommenes Schweigen sich dessen bemächtigen und den wahren Eindruck ersticken. -- Mit unverhohlener Freude begrüßte Goethe die beiden, die solchem Urteil entgegen, wenn auch schwächlich, sich hören ließen. Solger war der eine, Abeken der andere. Was die wohlmeinenden Worte des Letzteren betrifft, so ruhte Goethe nicht eher, bis die Form einer Kritik ihnen verliehen war, in der sie an sichtbarer Stelle erschienen. Denn in ihnen fand er das Humane betont, das die Dichtung so planvoll zur Schau stellt. Niemandem scheint es mehr den Blick auf den Grundgehalt getrübt zu haben, als Wilhelm von Humboldt: »Schicksal und innere Notwendigkeit vermisze ich vor allen Dingen darin« urteilt er seltsam genug.

Dem Streit der Meinungen nicht schweigend zu folgen, hatte Goethe einen doppelten Anlaß. Er hatte sein Werk zu verteidigen -- das war der eine. Er hatte dessen Geheimnis zu wahren -- das war der andere. Beide wirken zusammen, um seiner Erklärung einen ganz anderen Charakter zu geben als jenen der Deutung. Sie hat einen apologetischen und mystifizierenden Zug, welche sich trefflich in ihrem Hauptstück vereinigen. Man könnte es die Fabel von der Entsagung nennen. An ihr fand Goethe den gegebenen Halt, dem Wissen tiefern Zugang zu versagen. Zugleich war sie auch als Erwiderung auf so manchen

philiströsen Angriff zu verwenden. So hat sie Goethe in dem Gespräch verlaublich, das durch Riemers Überlieferung fürder das traditionelle Bild von dem Roman bestimmte. Dort sagt er: der Kampf des Sittlichen mit der Neigung ist »hinter die Szene verlegt und man sieht, daß er vorgegangen sein müsse. Die Menschen betragen sich wie vornehme Leute, die bei allem innern Zwiespalt doch das äußere Decorum behaupten. – Der Kampf des Sittlichen eignet sich niemals zu einer ästhetischen Darstellung. Denn entweder siegt das Sittliche oder es wird überwunden. Im ersteren Falle weiß man nicht, was und warum es dargestellt worden; im andern ist es schmachvoll, das mit anzusehen; denn am Ende muß doch irgendein Moment dem Sinnlichen das Übergewicht über das Sittliche geben, und eben dieses Moment gibt der Zuschauer gerade nicht zu, sondern verlangt ein noch schlagenderes, das der Dritte immer wieder eludiert, je sittlicher er selbst ist. – In solchen Darstellungen muß stets das Sinnliche Herr werden; aber bestraft durch das Schicksal, d. h. durch die sittliche Natur, die sich durch den Tod ihre Freiheit salviert. – So muß der Werther sich erschießen, nachdem er die Sinnlichkeit Herr über sich werden lassen. So muß Ottilie »apoptisieren und Eduard desgleichen, nachdem sie ihrer Neigung freien Lauf gelassen. Nun feiert erst das Sittliche seinen Triumph.« Auf diese zweideutigen Sätze wie auch sonst auf jeden Drakonismus, den er im Gespräch hierüber zu betonen liebte, mochte Goethe pochen, da dem rechtlichen Vergehen in der Verletzung der Ehe, der mythischen Verschuldung, ihre Sühne mit dem Untergang der Helden so reichlich verliehen war. Nur daß dies in Wahrheit nicht Sühne aus der Verletzung, sondern Erlösung aus der Verstrickung der Ehe war. Nur daß allen jenen Worten zum Trotz zwischen Pflicht und Neigung ein Kampf weder sichtbar noch heimlich sich abspielt. Nur daß niemals triumphierend hier das Sittliche, sondern einzig und allein im Unterliegen lebt. So liegt der moralische Gehalt dieses Werkes in viel tiefern Schichten als es Goethes Worte vermuten lassen. Ihre Ausflüchte sind weder möglich noch nötig. Denn nicht allein unzulänglich sind seine Erörterungen in ihrem Gegensatz zwischen Sinnlichem und Sittlichem, sondern offenkundig unhaltbar in ihrer Ausschließung des innern ethischen Kampfes als eines Gegenstandes dichterischen Bildens. Was blie-

be anders wohl vom Drama, vom Roman selbst übrig? Wie aber auch moralisch der Gehalt dieser Dichtung sich fassen lasse – ein *fabula docet* enthält sie nicht und in der matten Mahnung zur Entsagung, mit welcher die gelehrige Kritik seit jeher ihre Abgründe und Gipfel nivellierte, ist sie von fern nicht berührt. Zudem ist von Mézières bereits mit Recht auf die epikuräische Tendenz, die Goethe dieser Haltung leiht, verwiesen worden. Daher trifft viel tiefer das Geständnis aus dem »Briefwechsel mit einem Kinde«, und nur widerstrebend läßt man von der Wahrscheinlichkeit sich überzeugen, daß Bettina, der dieser Roman in vieler Hinsicht fern stand, es erdichtet hat. Dort steht, er habe sich »hier die Aufgabe gemacht, in diesem einen erfundenen Geschick wie in einer Grabesurne die Tränen für manches Versäumte zu sammeln«. Man nennt aber das, dem man entsagte, nicht Versäumtes. So ist denn wohl nicht Entsagung in so manch einem Verhältnis seines Lebens das erste in Goethe gewesen sondern die Versäumnis. Und als er die Unwiederbringlichkeit des Versäumten, die Unwiederbringlichkeit aus Versäumnis erkannte, da erst mag ihm die Entsagung sich ergeben haben und ist nur der letzte Versuch, Verlorenes im Gefühl noch zu umfassen. Das mag auch Minna Herzlieb gegolten haben.

Das Verständnis der Wahlverwandtschaften aus des Dichters eigenen Worten darüber erschließen zu wollen, ist vergebene Mühe. Gerade sie sind ja dazu bestimmt, der Kritik den Zugang zu verlegen. Dafür aber ist der letzte Grund nicht die Neigung Torheit abzuwehren. Vielmehr liegt er eben in dem Streben, alles jenes unvermerkt zu lassen, was des Dichters eigene Erklärung verleugnet. Der Technik des Romanes einerseits, dem Kreise der Motive andererseits war ihr Geheimnis zu wahren. Der Bereich poetischer Technik bildet die Grenze zwischen einer oberen, freiliegenden und einer tieferen, verborgenen Schichtung der Werke. Was der Dichter als seine Technik bewußt hat, was auch schon der zeitgenössischen Kritik grundsätzlich erkennbar als solche, berührt zwar die Realien im Sachgehalt, bildet aber die Grenze gegen ihren Wahrheitsgehalt, der weder dem Dichter noch der Kritik seiner Tage restlos bewußt sein kann. In der Technik, welche – zum Unterschied von der Form – nicht durch den Wahrheitsgehalt, sondern durch die Sachgehalte allein ent-

scheidend bestimmt wird, sind diese notwendig bemerkbar. Denn dem Dichter ist die Darstellung der Sachgehalte das Rätsel, dessen Lösung er in der Technik zu suchen hat. So konnte Goethe sich durch die Technik der Betonung der mythischen Mächte in seinem Werke versichern. Welche letzte Bedeutung sie haben, mußte ihm wie dem Zeitgeist entgehn. Diese Technik aber suchte der Dichter als sein Kunstgeheimnis zu hüten. Hierauf scheint es anzuspieren, wenn er sagt, er habe den Roman nach einer Idee gearbeitet. Diese darf als technische begriffen werden. Anders wäre kaum der Zusatz verständlich, der den Wert von solchem Vorgehn in Frage stellt. Sehr wohl aber ist begreiflich, daß dem Dichter die unendliche Subtilität, die die Fülle der Beziehung in dem Buch verbarg, einmal zweifelhaft erscheinen konnte. »Ich hoffe, Sie sollen meine alte Art und Weise darin finden. Ich habe viel hineingelegt, manches hineinversteckt. Möge auch Ihnen dies offenbare Geheimnis zur Freude gereichen.« So schreibt Goethe an Zelter. Im gleichen Sinne pocht er auf den Satz, daß in dem Werke mehr enthalten sei »als irgend jemand bei einmaligem Lesen aufzunehmen imstande wäre«. Deutlicher als alles spricht aber die Vernichtung der Entwürfe. Denn es möchte schwerlich Zufall sein, daß von diesen nicht einmal ein Bruchstück aufbehalten blieb. Vielmehr hat der Dichter offenbar ganz vorsätzlich alles dasjenige zerstört, was die durchaus konstruktive Technik des Werkes gezeigt hätte. – Ist das Dasein der Sachgehalte dergestalt versteckt, so verbirgt ihr Wesen sich selbst. Alle mythische Bedeutung sucht Geheimnis. Daher konnte gerade von diesem Werk Goethe selbstgewiß sagen, das Gedichtete behaupte sein Recht wie das Geschehene. Solches Recht wird hier in der Tat, in dem sarkastischen Sinne des Satzes, nicht der Dichtung sondern dem Gedichteten verdankt – der mythischen Stoffschicht des Werkes. In diesem Bewußtsein durfte Goethe unnahbar, zwar nicht über, jedoch in seinem Werke verharren, gemäß den Worten, welche Humboldts kritische Sätze beschließen: »Ihm aber darf man so etwas nicht sagen. Er hat keine Freiheit über seine eigenen Sachen und wird stumm, wenn man im Mindesten tadelt.« So steht Goethe im Alter aller Kritik gegenüber: als Olympier. Nicht im Sinne des leeren epitheton ornans oder schön erscheinender Gestalt, den die Neuern ihm geben. Dieses

Wort – Jean Paul wird es zugeschrieben – bezeichnet die dunkle, in sich selbst versunkene, mythische Natur, die in sprachloser Starre dem Goetheschen Künstlertum innewohnt. Als Olympier hat er den Grundbau des Werkes gelegt und mit kargen Worten das Gewölbe geschlossen.

In dessen Dämmerung trifft der Blick auf das, was am verborgensten in Goethe ruht. Solche Züge und Zusammenhänge, die im Lichte der alltäglichen Betrachtung sich nicht zeigen, werden klar. Und wiederum ist es allein durch sie, wenn mehr und mehr der paradoxe Schein von der vorangegangenen Deutung schwindet. So erscheint ein Urgrund Goetheschen Forschens in Natur nur hier. Dieses Studium beruht auf bald naivem, bald auch wohl bedachterem Doppelsinn in dem Naturbegriff. Er bezeichnet nämlich bei Goethe sowohl die Sphäre der wahrnehmbaren Erscheinungen wie auch die der anschaulichen Urbilder. Niemals hat doch Goethe Rechenschaft von dieser Synthesis erbringen können. Vergebens suchen seine Forschungen statt philosophischer Ergründung den Erweis für die Identität der beiden Sphären empirisch durch Experimente zu führen. Da er die »wahre« Natur nicht begrifflich bestimmte, ist er ins fruchtbare Zentrum einer Anschauung niemals gedrungen, die ihn die Gegenwart »wahrer« Natur als Urphänomen in ihren Erscheinungen suchen hieß, wie er in den Kunstwerken sie voraussetzte. Solger gewahrt diesen Zusammenhang, der insbesondere gerade zwischen den Wahlverwandtschaften und Goethescher Naturforschung besteht, wie ihn auch die Selbstanzeige betont. Bei ihm heißt es: »Die Farbenlehre hat mich ... gewissermaßen überrascht. Weiß Gott, wie ich mir vorher gar keine bestimmte Erwartung davon gebildet hatte; meistens glaubte ich bloße Experimente darin zu finden. Nun ist es ein Buch, worin die Natur lebendig, menschlich und umgänglich geworden ist. Mich dünkt, es gibt auch den Wahlverwandtschaften einiges Licht.« Die Entstehung der Farbenlehre ist auch zeitlich der des Romans benachbart. Goethes Forschungen im Magnetismus vollends greifen deutlich in das Werk selbst ein. Diese Einsicht in Natur, an der der Dichter die Bewährung seiner Werke stets vollziehen zu können glaubte, vollendete seine Gleichgültigkeit gegen Kritik. Ihrer bedurfte es nicht. Die Natur der Urphänomene war der Maßstab, ablesbar jeden

Werkes Verhältnis zu ihr. Aber auf Grund jenes Doppelsinns im Naturbegriff wurde zu oft aus den Urphänomenen als Urbild die Natur als das Vorbild. Niemals wäre diese Ansicht mächtig geworden, wenn – in Auflösung der gedachten Äquivokation – es sich Goethe erschlossen hätte, daß adäquat im Bereich der Kunst allein die Urphänomene – als Ideale – sich der Anschauung darstellen, während in der Wissenschaft die Idee sie vertritt, die den Gegenstand der Wahrnehmung zu bestrahlen, doch in der Anschauung nie zu wandeln vermag. Die Urphänomene liegen der Kunst nicht vor, sie stehen in ihr. Von Rechts wegen können sie niemals Maßstäbe abgeben. Scheint bereits in dieser Kontamination des reinen und empirischen Bereichs die sinnliche Natur den höchsten Ort zu fordern, so triumphiert ihr mythisches Gesicht in der Gesamterscheinung ihres Seins. Es ist für Goethe nur das Chaos der Symbole. Als solche nämlich treten bei ihm ihre Urphänomene, in Gemeinschaft mit den andern auf, wie so deutlich unter den Gedichten das Buch »Gott und Welt« es vorstellt. Nirgends hat der Dichter je versucht, eine Hierarchie der Urphänomene zu begründen. Seinem Geiste stellt die Fülle ihrer Formen nicht anders sich dar als dem Ohre die verworrene Tonwelt. In dieses Gleichnis mag erlaubt sein, eine Schilderung, die er von ihr bietet, zu wenden, weil sie selbst so deutlich wie nur wenig es den Geist, in dem er die Natur betrachtet, kund gibt. »Man schließe das Auge, man öffne, man schärfe das Ohr, und vom leisesten Hauch bis zum wildesten Geräusch, vom einfachsten Klang bis zur höchsten Zusammenstimmung, von dem heftigsten leidenschaftlichen Schrei bis zum sanftesten Worte der Vernunft ist es nur die Natur, die spricht, ihr Dasein, ihre Kraft, ihr Leben und ihre Verhältnisse offenbart, so daß ein Blinder, dem das unendlich Sichtbare versagt ist, im Hörbaren ein unendlich Lebendiges fassen kann.« Wenn im extremsten Sinne also selbst die »Worte der Vernunft« zum Habe der Natur geschlagen werden, was Wunder, wenn für Goethe der Gedanke niemals ganz das Reich der Urphänomene durchleuchtete. Damit aber beraubte er sich der Möglichkeit Grenzen zu ziehen. Unterscheidungslos verfällt das Dasein dem Begriffe der Natur, der ins Monströse wächst, wie das Fragment von 1780 lehrt. Und zu den Sätzen dieses Bruchstücks – »der Natur« – hat Goethe noch im späten Alter sich bekannt.



Ihr Schlußwort lautet: »Sie hat mich hereingestellt, sie wird mich auch herausführen. Ich vertraue mich ihr. Sie mag mit mir schalten; sie wird ihr Werk nicht hassen. Ich sprach nicht von ihr; nein, was wahr ist und was falsch ist, Alles hat sie gesprochen. Alles ist ihre Schuld, Alles ist ihr Verdienst.« In dieser Weltbetrachtung ist das Chaos. Denn darein mündet zuletzt das Leben des Mythos, welches ohne Herrscher oder Grenzen sich selbst als die einzige Macht im Bereiche des Seienden einsetzt.

Die Abkehr von aller Kritik und die Idololatrie der Natur sind die mythischen Lebensformen im Dasein des Künstlers. Daß sie in Goethe eine höchste Prägung erhalten, dies wird man im Namen des Olympiers bedeutet sein dürfen. Er bezeichnet zugleich im mythischen Wesen das Lichte. Aber ein Dunkles entspricht ihm, das aufs Schwerste das Dasein des Menschen beschattet hat. Davon lassen sich Spuren in »Wahrheit und Dichtung« erkennen. Doch das wenigste drang in Goethes Bekenntnisse durch. Einzig der Begriff des Dämonischen steht, wie ein unabgeschliffener Monolith, in ihrer Ebene. Mit ihm leitete Goethe den letzten Abschnitt des autobiographischen Werkes ein. »Man hat im Verlaufe dieses biographischen Vortrags umständlich gesehen, wie das Kind, der Knabe, der Jüngling sich auf verschiedenen Wegen dem Übersinnlichen zu nähern gesucht; erst mit Neigung nach einer natürlichen Religion hingeblickt, dann mit Liebe sich an eine positive festgeschlossen; ferner durch Zusammenziehung in sich selbst seine eignen Kräfte versucht und sich endlich dem allgemeinen Glauben freudig hingeben. Als er in den Zwischenräumen dieser Regionen hin und wieder wanderte, suchte, sich umsah, begegnete ihm manches, was zu keiner von allen gehören mochte, und er glaubte mehr und mehr einzusehen, daß es besser sei, den Gedanken von dem Ungeheuren, Unfaßlichen abzuwenden. – Er glaubte in der Natur, der belebten und unbelebten, der beseelten und unbeseelten, etwas zu entdecken, das sich nur in Widersprüchen manifestierte und deshalb unter keinen Begriff, noch viel weniger unter ein Wort gefaßt werden könnte. Es war nicht göttlich, denn es schien unvernünftig; nicht menschlich, denn es hatte keinen Verstand; nicht teuflisch, denn es war wohlthätig; nicht englisch, denn es ließ oft Schadenfreude merken. Es glich dem

Zufall, denn es bewies keine Folge; es ähnelte der Vorsehung, denn es deutete auf Zusammenhang. Alles, was uns begrenzt, schien für dasselbe durchdringbar; es schien mit den notwendigen Elementen unsres Daseins willkürlich zu schalten; es zog die Zeit zusammen und dehnte den Raum aus. Nur im Unmöglichen schien es sich zu gefallen und das Mögliche mit Verachtung von sich zu stoßen. – Dieses Wesen, das zwischen alle übrigen hineinzutreten, sie zu sondern, sie zu verbinden schien, nannte ich dämonisch, nach dem Beispiel der Alten und Derer, die etwas Ähnliches gewahrt hatten. Ich suchte mich vor diesem furchtbaren Wesen zu retten«. Es bedarf kaum des Hinweises, daß in diesen Worten, nach mehr als fünfunddreißig Jahren, die gleiche Erfahrung unfassbarer Naturzweideutigkeit sich kundtut, wie in dem berühmten Fragmente. Die Idee des Dämonischen, die abschließend noch im Egmont-Zitat von »Wahrheit und Dichtung«, anführend in der ersten Stanze der »Orphischen Urworte« sich findet, begleitet Goethes Anschauung sein Leben lang. Sie ist es, die in der Schicksalsidee der Wahlverwandtschaften hervortritt, und wenn es noch zwischen beiden der Vermittlung bedürfte, so fehlt auch sie, die seit Jahrtausenden den Ring beschließt, bei Goethe nicht. Greifbar weisen die Urworte, andeutend die Lebenserinnerungen auf die Astrologie als den Kanon des mythischen Denkens. Mit der Hindeutung aufs Dämonische schließt, mit der aufs Astrologische beginnt »Wahrheit und Dichtung«. Und nicht gänzlich scheint dies Leben astrologischer Betrachtung entzogen. Goethes Horoskop, wie es halb spielend und halb ernst Bolls »Stern Glaube und Sterndeutung« gestellt hat, verweist von seiner Seite auf die Trübung dieses Daseins. »Auch daß der Aszendent dem Saturn dicht folgt und dabei in dem schlimmen Skorpion liegt, wirft einige Schatten auf dieses Leben; mindestens eine gewisse Verslossenheit wird das als rätselhaft geltende Tierkreiszeichen, im Verein mit dem versteckten Wesen des Saturn, im höheren Lebensalter verursachen; aber auch« – und dies weist auf das Folgende voraus – »als ein auf der Erde kriechendes Tierkreiswesen, in dem der »erdige Planet« Saturn steht, jene starke Diesseitigkeit, die sich »in derber Liebeslust mit klammernden Organen« an die Erde hält.«

»Ich suchte mich vor diesem furchtbaren Wesen zu retten«.

Den Umgang der dämonischen Kräfte erkaufte die mythische Menschheit mit Angst. Sie hat aus Goethe oft unverkennbar gesprochen. Ihre Manifestationen sind aus der anekdotischen Vereinzelung, in der fast widerwillig von den Biographen ihrer gedacht wird, in das Licht einer Betrachtung zu stellen, die freilich schreckhaft deutlich die Gewalt uralter Mächte in dem Leben dieses Mannes zeigt, der doch nicht ohne sie zum größten Dichter seines Volks geworden ist. Die Angst vorm Tod, die jede andere einschließt, ist die lauteste. Denn er bedroht die gestaltlose Panarchie des natürlichen Lebens am meisten, die den Bannkreis des Mythos bildet. Die Abneigung des Dichters gegen den Tod und gegen alles, was ihn bezeichnet, trägt ganz die Züge äußerster Superstition. Es ist bekannt, daß bei ihm niemand je von Todesfällen reden durfte, weniger bekannt, daß er niemals ans Sterbebette seiner Frau getreten ist. Seine Briefe bekunden dem Tode des eigenen Sohnes gegenüber dieselbe Gesinnung. Nichts bezeichnender als jenes Schreiben, in dem er Zeltern den Verlust vermeldet und seine wahrhaft dämonische Schlußformel: »Und so, über Gräber, vorwärts!« In diesem Sinne setzt die Wahrheit der Worte, die man dem Sterbenden in den Mund gelegt hat, sich durch. Darinnen hält die mythische Lebendigkeit zuletzt dem nahen Dunkel ihren ohnmächtigen Lichtwunsch entgegen. Auch wurzelte in ihr der beispiellose Selbstkultus der letzten Lebensjahrzehnte. »Wahrheit und Dichtung«, die »Tag- und Jahreshefte«, die Herausgabe des Briefwechsels mit Schiller, die Sorge für denjenigen mit Zelter sind ebensoviel Bemühungen, den Tod zu vereiteln. Noch klarer spricht die heidnische Besorgnis, welche statt als Hoffnung die Unsterblichkeit zu hüten als ein Pfand sie fordert, aus alledem, was er vom Fortbestand der Seele sagt. Wie die Unsterblichkeitsidee des Mythos selbst als ein »Nicht-Sterben-Können« aufgezeigt ward, so ist sie auch im Goetheschen Gedanken nicht der Zug der Seele in das Heimatreich, sondern eine Flucht vom Grenzenlosen her ins Grenzenlose. Vor allem das Gespräch nach Wielands Tod, das Falk überliefert, will die Unsterblichkeit naturgemäß und auch, wie zur Betonung des Unmenschlichen in ihr, nur großen Geistern eigentlichst zugebilligt wissen. Kein Gefühl ist reicher an Varianten als die Angst. Zur Todesangst gesellt sich die vorm Leben, wie zum Grundton seine

zahllosen Obertöne. Auch das barocke Spiel der Lebensangst vernachlässigt, verschweigt die Tradition. Ihr gilt es eine Norm in Goethe aufzustellen und dabei ist sie weit davon entfernt, den Kampf der Lebensformen, den er in sich austrug, zu gewahren. Zu tief hat Goethe ihn in sich verschlossen. Daher die Einsamkeit in seinem Leben und, bald schmerzlich und bald trotzig, das Verstummen. Gervinus hat in seiner Schrift »Über den Goetheschen Briefwechsel« in der Schilderung der Weimarer Frühzeit gezeigt, wie bald sich das einstellt. Am ersten und am sichersten von allen hat er die Aufmerksamkeit auf diese Phänomene im Goetheschen Leben gelenkt; er vielleicht als einziger hat ihre Bedeutung geahnt, wie irrig er auch über ihren Wert geurteilt habe. So entgeht ihm weder das schweigende Insichversunkensein der Spätzeit noch ihr ins Paradoxe gesteigerter Anteil an den Sachgehalten des eignen Lebens. Aus beiden aber spricht die Lebensangst: die Angst vor seiner Macht und Breite aus dem Sinnen, die Angst vor seiner Flucht aus dem Umfassen. Gervinus bestimmt in seiner Schrift den Wendepunkt, der das Schaffen des alten Goethe von dem der früheren Perioden trennt und er setzt ihn in das Jahr 1797, in die Zeit der projektierten italienischen Reise. In einem gleichzeitigen Schreiben an Schiller handelt Goethe von Gegenständen, die ohne »ganz poetisch« zu sein, eine gewisse poetische Stimmung in ihm erweckt hätten. Er sagt: »Ich habe daher die Gegenstände, die einen solchen Effekt hervorbringen, genau betrachtet und zu meiner Verwunderung bemerkt, daß sie eigentlich symbolisch sind.« Das Symbolische aber ist das, worin die unauflösliche und notwendige Bindung eines Wahrheitsgehaltes an einen Sachgehalt erscheint. »Wenn man«, so heißt es in dem gleichen Brief, »künftig bei weitem Fortschritten der Reise nicht sowohl aufs Merkwürdige, sondern aufs Bedeutende seine Aufmerksamkeit richtete, so müßte man für sich und andere doch zuletzt eine schöne Ernte gewinnen. Ich will es erst noch hier versuchen, was ich Symbolisches bemerken kann, besonders aber an fremden Orten, die ich zum ersten Mal sehe, mich üben. Gelänge das, so müßte man ohne die Erfahrung in die Breite verfolgen zu wollen, doch wenn man auf jedem Platz, in jedem Moment, soweit es einem vergönnt wäre, in die Tiefe ginge, noch immer genug Beute aus bekannten Ländern und Gegenden davon tragen.« »Man darf«

– so schließt Gervinus an – »wohl sagen, daß dies in seinen spätern poetischen Produkten fast durchgängig der Fall ist und daß er darin Erfahrungen, die er ehemals in sinnlicher Breite, wie es die Kunst verlangt, vorgeführt hatte, nach einer gewissen geistigen Tiefe mißt, wobei er sich oft ins Bodenlose verliert. Schiller durchschaut diese so mysteriös verhüllte neue Erfahrung sehr scharf ... eine poetische Forderung ohne eine poetische Stimmung und ohne poetischen Gegenstand scheine sein Fall zu sein. In der Tat komme es hier viel weniger auf den Gegenstand an, als auf das Gemüt, ob ihm der Gegenstand etwas bedeuten solle.« (Und nichts ist kennzeichnender für den Klassizismus als dieses Streben in dem gleichen Satz das Symbol zu erfassen und zu relativieren.) »Das Gemüt sei es, das hier die Grenze steckt, und das Gemeine und Geistreiche kann er auch hier wie überall nur in der Behandlung, nicht in der Wahl des Stoffes finden. Was ihm jene beiden Plätze waren, meint er, wäre ihm in aufgeregter Stimmung jede Straße, Brücke usw. gewesen. Wenn Schiller die unternehmbareren Folgen dieser neuen Betrachtungsweise in Goethe hätte ahnen können, so würde er ihn schwerlich ermuntert haben, sich ihr ganz zu überlassen, weil durch eine solche Ansicht der Gegenstände in das Einzelne eine Welt gelegt werde ... Denn so ist es gleich die nächste Folge, daß Goethe anfängt, sich Reisebündel von Akten anzulegen, worin er alle öffentlichen Papiere, Zeitungen, Wochenblätter, Predigtauszüge, Komödienzettel, Verordnungen, Preiscourante usw. einheftet, seine Bemerkungen hinzufügt, diese mit der Stimme der Gesellschaft vergleicht, seine eigene Meinung mit dieser berichtigt, die neue Belehrung wieder ad acta nimmt und so Materialien für einen künftigen Gebrauch zu erhalten hofft!! Dies bereitet schon völlig zu der später ganz ins Lächerliche entwickelten Bedeutsamkeit vor, mit der er auf Tagebücher und Notizen die höchsten Stücke hält, mit der er jede elendeste Sache mit pathetischer Weisheitsmiene betrachtet. Seitdem ist ihm jede Medaille, die man ihm schenkt, und jeder Granitstein, den er verschenkt, ein Gegenstand von höchster Wichtigkeit; und wenn er Steinsalz bohrt, das Friedrich der Große trotz aller Befehle nicht hatte auffinden können, so sieht er ich weiß nicht welche Wunder dabei und schickt seinem Freunde Zelter eine symbolische Messerspitze voll davon nach Berlin. Es gibt nichts Bezeich-

nenderes für diese seine spätere Sinnesart, die sein steigendes Alter stets mehr ausbildete, als daß er es sich zum Grundsatz macht, dem alten *nil admirari* mit Eifer zu widersprechen, Alles vielmehr zu bewundern, Alles »bedeutend, wundersam, incalculabel« zu finden!« An dieser Haltung, die Gervinus so unübertrefflich, ohne Übertreibung, malt, hat zwar Bewunderung Anteil aber auch die Angst. Der Mensch erstarrt im Chaos der Symbole und verliert die Freiheit, die den Alten nicht bekannt war. Er gerät im Handeln unter Zeichen und Orakel. In Goethes Leben haben sie nicht gefehlt. Solch ein Zeichen wies den Weg nach Weimar. Ja, in »Wahrheit und Dichtung« hat er erzählt, wie er auf einer Wanderung, zwiespältig über seinen Ruf zu Dichtung oder Malkunst, ein Orakel eingesetzt. Die Angst vor Verantwortung ist die geistigste unter allen, denen Goethe durch sein Wesen verhaftet war. Sie ist ein Grund der konservativen Gesinnung, die er Politischem, Gesellschaftlichem und im Alter auch wohl Literarischem entgegenbrachte. Sie ist die Wurzel der Versäumnis in seinem erotischen Leben. Daß sie auch seine Auslegung der Wahlverwandtschaften bestimmte ist gewiß. Denn gerade diese Dichtung wirft ein Licht in solche Gründe seines eigenen Lebens, die, weil sie sein Bekenntnis nicht verrät, auch einer Tradition verborgen blieben, die sich von dessen Bann noch nicht befreit hat. Nicht aber darf dies mythische Bewußtsein mit der trivialen Floskel angesprochen werden, unter der man oft ein Tragisches im Leben des Olympiers sich gefiel zu erkennen. Tragisches gibt es allein im Dasein der dramatischen, d. h. der sich darstellenden Person, niemals in dem eines Menschen. Am allerwenigsten aber in dem quietistischen eines Goethe, in dem kaum darstellende Momente sich finden. So gilt es auch für dieses Leben wie für jedes menschliche nicht die Freiheit des tragischen Helden im Tode, sondern die Erlösung im ewigen Leben.

## II

Drum da gehäuft sind rings, um Klarheit,  
Die Gipfel der Zeit,  
Und die Liebsten nahe wohnen, ermattend auf  
Getrenntesten Bergen,  
So gieb unschuldig Wasser,  
O Fittige gieb uns, treuesten Sinns  
Hinüberzugehn und wiederzukehren.

*Hölderlin*

Wenn jedes Werk so wie die Wahlverwandtschaften des Autors Leben und sein Wesen aufzuklären vermag, so verfehlt die übliche Betrachtung dieses um so mehr, je näher sie sich daran zu halten glaubt. Denn mag nur selten eine Klassikerausgabe versäumen, in ihrer Einleitung es zu betonen, daß gerade ihr Gehalt wie kaum ein anderer aus des Dichters Leben einzig und allein verständlich sei, so enthält dies Urteil im Grunde schon das *πρῶτον ψεῦδος* der Methode, die in dem schablonierten Wesensbild und leerem oder unfasslichem Erleben das Werden seines Werks im Dichter darzustellen sucht. Dies *πρῶτον ψεῦδος* in fast aller neuern Philologie, d. h. in solcher, die noch nicht durch Wort- und Sacherforschung sich bestimmt, ist, von dem Wesen und vom Leben ausgehend die Dichtung als Produkt aus jenen wenn nicht abzuleiten, so doch müßigem Verständnis näher zu bringen. Insofern aber fraglos angezeigt ist, am Sichern, Nachprüfbaren die Erkenntnis aufzubauen, muß überall, wo sich die Einsicht auf Gehalt und Wesen richtet, das Werk durchaus im Vordergrund stehn. Denn nirgends liegen diese dauerhafter, geprägter, faßlicher zutage als in ihm. Daß sie selbst da noch schwer genug und vielen niemals zugänglich erscheinen, mag für diese letztern Grund genug sein, statt auf der genauen Einsicht in das Werk auf Personal- und Relationsforschung das Studium der Kunstgeschichte zu begründen, vermag jedoch den Urteilenden nicht zu bewegen, ihnen Glauben zu schenken oder gar zu folgen. Vielmehr wird dieser sich gegenwärtig halten, daß der einzige rationale Zusammenhang zwischen Schaffendem und Werk in dem Zeugnis besteht, das dieses von jenem ablegt. Vom Wesen eines Menschen gibt es nicht allein Wissen nur durch seine Äußerungen, zu denen in

diesem Sinn auch die Werke gehören – nein, es bestimmt sich allererst durch jene. Werke sind unableitbar wie Taten und jede Betrachtung, die im ganzen diesen Satz zugestände, um ihm im einzelnen zu widerstreben, hat den Anspruch auf Gehalt verloren.

Was derart der banalen Darstellung entgeht, ist nicht allein die Einsicht in Wert und Art der Werke, sondern gleichermaßen diejenige in das Wesen und das Leben ihres Autors. Vom Wesen des Verfassers zunächst wird nach dessen Totalität, seiner »Natur«, jede Erkenntnis durch die vernachlässigte Deutung der Werke vereitelt. Denn ist auch diese nicht imstande, von dem Wesen eine letzte und vollkommene Anschauung zu geben, welche aus Gründen sogar stets undenkbar ist, so bleibt, wo von dem Werke abgesehen wird, das Wesen vollends unergründlich. Aber auch die Einsicht in das Leben des Schaffenden verschließt sich der herkömmlichen Methode der Biographik. Klarheit über das theoretische Verhältnis von Wesen und Werk ist die Grundbedingung jeder Anschauung von seinem Leben. Für sie ist bisher so wenig geschehen, daß allgemein die psychologischen Begriffe für ihre besten Einsichtsmittel gelten, während doch nirgends so wie hier Verzicht auf jede Ahnung wahren Sachverhalts zu leisten ist, solange diese termini im Schwange gehen. So viel nämlich läßt sich behaupten, daß der Primat des Biographischen im Lebensbilde eines Schaffenden, d. h. die Darstellung des Lebens als die eines menschlichen mit jener doppelten Betonung des Entscheidenden und für den Menschen Unentscheidbaren der Sittlichkeit nur da sich fände, wo Wissen um die Unergründlichkeit des Ursprunges jedes Werk, sowohl dem Wert wie dem Gehalt nach es umgrenzend, vom letzten Sinne seines Lebens ausschließt. Denn wenn das große Werk auch nicht in dem gemeinen Dasein sich heranbildet, ja wenn es sogar Bürgschaft seiner Reinheit ist, so ist es doch zuletzt nur eines unter seinen andern Elementen. Und nur ganz fragmentarisch kann es so das Leben eines Bildners mehr dem Werden als dem Gehalte nach verdeutlichen. Die gänzliche Unsicherheit über die Bedeutung, die Werke in dem Leben eines Menschen haben können, hat dazu geführt, dem Leben Schaffender besondere Arten ihm vorbehaltenen und in ihm allein gerechtfertigten Inhalts zuzuordnen. Ein solches soll nicht von



den sittlichen Maximen nur emanzipiert, nein es soll höherer Legitimität teilhaft und der Einsicht deutlicher offen sein. Was Wunder, daß für solche Meinung jeder echte Lebensinhalt, wie er auch in den Werken stets hervortritt, sehr gering wiegt. Vielleicht hat sie sich niemals deutlicher als Goethe gegenüber dargestellt.

In dieser Auffassung, das Leben Schaffender verfüge über autonome Inhalte, berührt sich die triviale Denkgewohnheit so genau mit einer sehr viel tieferen, daß die Annahme erlaubt ist, die erste sei nur eine Deformierung dieser letzten und ursprünglichen, welche jüngst wieder ans Licht trat. Wenn nämlich der herkömmlichen Anschauung Werk, Wesen und Leben gleich bestimmungslos sich vermengen, so spricht jene ausdrücklich Einheit diesen dreien zu. Sie konstruiert damit die Erscheinung des mythischen Heros. Denn im Bereich des Mythos bilden in der Tat das Wesen, Werk und Leben jene Einheit, die ihnen sonst allein im Sinn des laxen Literators zukommt. Dort ist das Wesen Dämon und das Leben Schicksal und das Werk, das nur die beiden ausprägt, lebende Gestalt. Dort hält es zugleich den Grund des Wesens in sich und den Inhalt des Lebens. Die kanonische Form des mythischen Lebens ist eben das des Heros. In ihm ist das Pragmatische zugleich symbolisch, in ihm allein mit andern Worten gleicherweise die Symbolgestalt und mit ihr der Symbolgehalt des menschlichen Lebens adäquat der Einsicht gegeben. Aber dieses menschliche Leben ist vielmehr das übermenschliche und daher nicht nur in dem Dasein der Gestalt, entscheidender vielmehr im Wesen des Gehalts vom eigentlich menschlichen unterschieden. Denn während die verborgene Symbolik dieses letzten bindend gleich sehr auf Individuellem wie auf dem Menschlichen des Lebenden beruht, erreicht die offenkundige des Heroenlebens weder die Sphäre individueller Sonderart noch jene der moralischen Einzigkeit. Vom Individuum scheidet den Heros der Typus, die, wenn auch übermenschliche, Norm; von der moralischen Einzigkeit der Verantwortung die Rolle des Stellvertreters. Denn er ist nicht allein vor seinem Gott, sondern der Stellvertreter der Menschheit vor ihren Göttern. Mythischer Natur ist alle Stellvertretung im moralischen Bereich vom vaterländischen »Einer für alle« bis zu dem Opfertode des Erlösers. – Typik und Stellvertretung im Heroenleben

gipfeln in dem Begriff seiner Aufgabe. Deren Gegenwart und evidente Symbolik unterscheidet das übermenschliche Leben vom menschlichen. Sie kennzeichnet Orpheus, der in den Hades steigt, nicht minder als den Herakles der zwölf Aufgaben: den mythischen Sänger wie den mythischen Helden. Für diese Symbolik fließt eine der mächtigsten Quellen aus dem Astralmythos: im übermenschlichen Typus des Erlösers vertritt der Heros die Menschheit durch sein Werk am Sternenhimmel. Ihm gelten die orphischen Urworte: sein Dämon ist es, der sonnenhaft, seine Tyche, die wechselnd wie der Mond, sein Schicksal, das unentrinnbar gleich der astralen Anagke, sogar der Eros nicht – Elpis allein weist über sie hinaus. So ist es denn kein Zufall, daß der Dichter auf die Elpis stieß, als er das menschlich Nahe in den andern Worten suchte, daß unter allen sie allein keiner Erklärung bedürftig gefunden wurde – kein Zufall aber auch, daß nicht sie, vielmehr der starre Kanon der vier übrigen das Schema für den »Goethe« Gundolfs dargeboten. Demnach ist die Methodenfrage an die Biographik weniger doktrinär, als diese ihre Deduktion vermuten ließe. Denn es ist ja in dem Buche Gundolfs versucht worden, als ein mythisches das Leben Goethes darzustellen. Und diese Auffassung erfordert die Beachtung nicht allein, weil Mythisches im Dasein dieses Mannes lebt, erfordert sie gedoppelt vielmehr bei Betrachtung eines Werkes, auf das sie seiner mythischen Momente wegen sich berufen könnte. Gelingt ihr nämlich diesen Anspruch zu erhärten, so bedeutet das, die Abhebung der Schicht, in der der Sinn jenes Romans selbständig waltet, sei unmöglich. Wo solch gesonderter Bereich nicht nachzuweisen, da kann es sich nicht um Dichtung, sondern allein um deren Vorläufer, das magische Schrifttum handeln. Daher ist jede eingehende Betrachtung eines Goetheschen Werkes, ganz besonders aber die der Wahlverwandtschaften, von der Zurückweisung dieses Versuches abhängig. Mit ihr ist zugleich die Einsicht in einen Lichtkern des erlösenden Gehalts gewiesen, der jener Einstellung wie überall auch in den Wahlverwandtschaften entgangen ist.

Der Kanon, welcher dem Leben des Halbgotts entspricht, erscheint in einer eigentümlichen Verschiebung in der Auffassung, die die Georgesche Schule vom Dichter bekundet. Ihm nämlich

wird, gleich dem Heros, sein Werk als Aufgabe von ihr zugesprochen und somit sein Mandat als göttliches betrachtet. Von Gott aber kommen dem Menschen nicht Aufgaben sondern einzig Forderungen, und daher ist vor Gott kein Sonderwert dem dichterischen Leben zuzuschreiben. Wie denn übrigens der Begriff der Aufgabe auch vom Dichter aus betrachtet unangemessen ist. Dichtung im eigentlichen Sinn entsteht erst da, wo das Wort vom Banne auch der größten Aufgabe sich frei macht. Nicht von Gott steigt solche Dichtung nieder, sondern aus dem Unergründlichen der Seele empor; sie hat am tiefsten Selbst des Menschen Anteil. Weil ihre Sendung jenem Kreise unmittelbar von Gott zu stammen scheint, so wird von ihm dem Dichter nicht allein der unverletzliche, jedoch nur relative Rang in seinem Volke zugebilligt, sondern eine völlig problematische Suprematie als Mensch schlechthin und somit seinem Leben vor Gott, dem er als Übermensch gewachsen scheint. Der Dichter aber ist eine nicht etwa grad- sondern artmäßig vorläufigere Erscheinung menschlichen Wesens als der Heilige. Denn im Wesen des Dichters bestimmt sich ein Verhältnis des Individuums zur Volksgemeinschaft, in dem des Heiligen das Verhältnis des Menschen zu Gott.

Zu der heroisierenden Ansicht vom Dichter findet sich in den Betrachtungen des Kreises, wie sie Gundolfs Buch fundieren, höchst verwirrend und verhängnisvoll ein zweiter nicht geringerer Irrtum aus dem Abgrund der gedankenlosen Sprachverwirrung. Wenn auch dem der Titel eines Dichters als des Schöpfers wohl nicht angehört, so ist er doch bereits in jedem Geiste ihm verfallen, der jenen Ton des Metaphorischen darin, Gemahnung an den wahren Schöpfer, nicht vernimmt. Und in der Tat ist der Künstler weniger der Urgrund oder Schöpfer als der Ursprung oder Bildner und sicherlich sein Werk um keinen Preis sein Geschöpf, vielmehr sein Gebilde. Zwar hat auch das Gebilde Leben, nicht das Geschöpf allein. Aber was den bestimmenden Unterschied zwischen beiden begründet: nur das Leben des Geschöpfes, niemals das des Gebildeten hat Anteil, hemmungslosen Anteil an der Intention der Erlösung. Wie immer also die Gleichnisrede vom Schöpfertume eines Künstlers sprechen mag, ihre eigenste virtus, die der Ursache nämlich, vermag Schöpfung nicht an seinen Werken, sondern an Geschöpfen einzig und

allein zu entfalten. Daher führt jener unbesonnene Sprachgebrauch, der an dem Worte »Schöpfer« sich erbaut, ganz von selbst dahin, vom Künstler nicht die Werke sondern das Leben für dessen eigenstes Produkt zu halten. Während aber im Leben des Heros kraft dessen völliger symbolischer Erhelltheit das völlig Gestaltete, dessen Gestalt der Kampf ist, sich darstellt, findet sich im Leben des Dichters nicht nur eine eindeutige Aufgabe so wenig wie in irgend einem menschlichen, sondern ebensowenig ein eindeutiger und klar erweisbarer Kampf. Da dennoch die Gestalt beschworen werden soll, so bietet jenseits der lebendigen im Kampf nur die erstarrende im Schrifttum sich dar. So vollendet sich ein Dogma, das das Werk, welches es zum Leben verzauberte, durch nicht weniger verführerisches Irren als Leben wieder zum Werk erstarren läßt und das die vielberufene »Gestalt« des Dichters als einen Zwitter von Heros und Schöpfer zu fassen vermeint, an dem sich nichts mehr unterscheiden, doch von dem sich mit dem Schein des Tiefsinns alles behaupten läßt.

Das gedankenloseste Dogma des Goethekults, das blasseste Bekenntnis der Adepten: daß unter allen Goetheschen Werken das größte sein Leben sei – Gundolfs »Goethe« hat es aufgenommen. Goethes Leben wird demnach nicht von dem der Werke streng geschieden. Wie der Dichter in einem Bilde von klarer Paradoxie die Farben die Taten und Leiden des Lichts genannt hat, so macht Gundolf in einer höchst getrübten Anschauung zu solchem Licht, das letzten Endes nicht von anderer Art als seine Farben, seine Werke sein würde, das Goethesche Leben. Diese Einstellung leistet ihm zweierlei: sie entfernt jeden moralischen Begriff aus dem Gesichtskreis und erreicht zugleich, indem sie dem Heros die Gestalt, die ihm als Sieger zukommt, als Schöpfer zuspricht, die Schicht des blasphemischen Tiefsinns. So heißt es von den Wahlverwandtschaften, daß darin Goethe »Gottes gesetzliches Verfahren nachsann«. Aber das Leben des Menschen, und sei es das des Schaffenden, ist niemals das des Schöpfers. Genau so wenig läßt es sich als das des Heros, das sich selber die Gestalt gibt, deuten. In solchem Sinne kommentiert es Gundolf. Denn nicht mit der treuen Gesinnung des Biographen wird der Sachgehalt dieses Lebens auch, und gerade, um des darin Nichtverstandenen willen erfaßt, nicht in der

großen Bescheidung echter Biographik als das Archiv selbst unentzifferbarer Dokumente dieses Dasein, sondern offenbar liegen sollen Sachgehalt und Wahrheitsgehalt und wie im Heroenleben einander entsprechen. Offenbar jedoch liegt der Sachgehalt des Lebens allein und sein Wahrheitsgehalt ist verborgen. Wohl lassen der einzelne Zug, die einzelne Beziehung sich aufhellen, nicht aber die Totalität, es sei denn auch sie werde nur in einer endlichen Beziehung ergriffen. Denn an sich ist sie unendlich. Daher gibt es im Bereich der Biographik weder Kommentar noch Kritik. In der Verletzung dieses Grundsatzes begegnen sich auf seltsame Weise zwei Bücher, die übrigens Antipoden der Goetheliteratur genannt werden dürften: das Werk von Gundolf und die Darstellung von Baumgartner. Wo die letztere geradenwegs die Ergründung des Wahrheitsgehalts unternimmt, ohne den Ort seines Vergrabenseins auch nur zu ahnen, und daher die kritischen Ausfälle ohne Maß häufen muß, versenkt sich Gundolf in die Welt der Sachgehalte des Goetheschen Lebens, in denen er doch nur vorgeblich dessen Wahrheitsgehalt darstellen kann. Denn menschliches Leben läßt sich nicht nach Analogie eines Kunstwerks betrachten. Gundolfs quellenkritisches Prinzip jedoch bekundet die Entschlossenheit zu solcher Entstellung grundsätzlich. Wenn durchweg in der Rangordnung der Quellen die Werke an die erste Stelle gerückt, der Brief, geschweige denn das Gespräch dahinter zurückgestellt werden, so ist diese Einstellung lediglich daraus erklärbar, daß das Leben selbst als Werk angesehen wird. Denn einzig einem solchen gegenüber besitzt der Kommentar aus seinesgleichen höhern Wert als der aus irgend welchen andern Quellen. Aber dies nur darum, weil durch den Begriff des Werkes eine eigene und streng umgrenzte Sphäre festgelegt wird, in die des Dichters Leben nicht einzudringen vermag. Wenn jene Reihenfolge fernerhin vielleicht die Trennung von ursprünglich schriftlich und anfangs mündlich Überliefertem versuchen sollte, so ist auch dieses nur der eigentlichen Geschichte Lebensfrage, indes die Biographik auch bei dem höchsten Anspruch auf Gehalt sich an die Breite eines Menschenlebens halten muß. Zwar weist am Eingang seines Buches der Verfasser das biographische Interesse von sich ab, doch soll die Würdelosigkeit, die oft der neuern Biographik eignet, es nicht vergessen machen, daß ihr ein Kanon

von Begriffen zugrunde liegt, ohne den jede historische Betrachtung eines Menschen zuletzt der Gegenstandslosigkeit verfällt. Kein Wunder also, daß mit der innern Uniform dieses Buchs ein formloser Typus des Dichters sich bildet, der an das Denkmal gemahnt, das Bettina entwarf und in dem die ungeheuren Formen des Verehrten ins Gestaltlose, Mannweibliche zerfließen. Diese Monumentalität ist erlogen und – in Gundolfs eigener Sprache zu reden – es zeigt sich, daß das Bild, das aus dem kraftlosen Logos hervorgeht, dem nicht so unähnlich ist, das der maßlose Eros schuf.

Nur die beharrliche Verfolgung seiner Methodik kommt gegen die chimärische Natur dieses Werkes auf. Vergebene Mühe ohne diese Waffe mit den Einzelheiten es aufzunehmen. Denn eine beinahe undurchdringliche Terminologie ist deren Panzer. Es erweist sich an ihr die für alle Erkenntnis fundamentale Bedeutung im Verhältnis von Mythos und Wahrheit. Dieses Verhältnis ist das der gegenseitigen Ausschließung. Es gibt keine Wahrheit, denn es gibt keine Eindeutigkeit und also nicht einmal Irrtum im Mythos. Da es aber ebensowenig Wahrheit über ihn geben kann (denn es gibt Wahrheit nur in den Sachen, wie denn Sachlichkeit in der Wahrheit liegt) so gibt es, was den Geist des Mythos angeht, von ihm einzig und allein eine Erkenntnis. Und wo Gegenwart der Wahrheit möglich sein soll, kann sie das allein unter der Bedingung der Erkenntnis des Mythos, nämlich der Erkenntnis von seiner vernichtenden Indifferenz gegen die Wahrheit. Darum hebt in Griechenland die eigentliche Kunst, die eigentliche Philosophie – zum Unterschiede von ihrem uneigentlichen Stadium, dem theurgischen – mit dem Ausgang des Mythos an, weil die erste nicht minder und die zweite nicht mehr als die andere auf Wahrheit beruht. So unergründlich aber ist die Verwirrung, die mit der Identifizierung von Wahrheit und Mythos gestiftet wird, daß mit ihrer verborgenen Wirksamkeit diese erste Entstellung fast jeden einzelnen Satz des Gundolfschen Werkes vor allem kritischen Argwohn sicherzustellen droht. Und doch besteht die ganze Kunst des Kritikers hier in nichts anderem, als, ein zweiter Gulliver, ein einziges dieser Zwergensätzchen trotz seiner zappelnden Sophismen aufzugreifen und es in aller Ruhe zu betrachten. »Nur« in der Ehe »vereinten sich ... all die Anziehungen und

Abstoßungen, die sich ergeben aus der Spannung des Menschen zwischen Natur und Kultur, aus dieser seiner Doppeltheit: daß er mit seinem Blut an das Tier, mit seiner Seele an die Gottheit grenzt . . . Nur in der Ehe wird die schicksalhafte und triebhafte Vereinigung oder Trennung zweier Menschen . . . durch die Zeugung des legitimen Kindes heidnisch gesprochen ein Mysterium, christlich gesprochen ein Sakrament. Die Ehe ist nicht nur ein animalischer Akt, sondern auch ein magischer, ein Zauber.« Eine Darlegung, die der blutrünstige Mystizismus des Ausdrucks allein von der Denkart einer Knallbonboneinlage unterscheidet. Wie sicher steht dagegen die Kantische Erklärung, deren strenger Hinweis auf das natürliche Moment der Ehe – Sexualität – dem Logos seines göttlichen – der Treue – nicht den Weg verlegt. Dem wahrhaft Göttlichen eignet nämlich der Logos, es begründet das Leben nicht ohne die Wahrheit, den Ritus nicht ohne die Theologie. Dagegen ist das Gemeinsame aller heidnischen Anschauung der Primat des Kultus vor der Lehre, die am sichersten darin sich heidnisch zeigt, daß sie einzig und allein Esoterik ist. Gundolfs »Goethe«, dies ungefüge Postament der eigenen Statuette, weist in jedem Sinn den Eingeweihten einer Esoterik aus, der nur aus Langmut das Bemühen der Philosophie um ein Geheimnis duldet, dessen Schlüssel er in Händen hält. Doch keine Denkart ist verhängnisvoller als die, welche selbst dasjenige, was dem Mythos zu entwachsen begonnen, verwirrend in denselben zurückbiegt, und die freilich durch die eben hiermit aufgedrungene Versenkung ins Monströse alsbald jeden Verstand gewarnt hätte, dem nicht der Aufenthalt in der Wildnis der Tropen eben recht ist, in einem Urwald, wo sich die Worte als plappernde Affen von Bombast zu Bombast schwingen, um nur den Grund nicht berühren zu müssen, der es verrät, daß sie nicht stehn können, nämlich den Logos, wo sie stehen und Rede stehn sollten. Den aber meiden sie mit soviel Anschein, weil allem, selbst erschlichenem mythischen Denken gegenüber die Frage nach der Wahrheit darin zunichte wird. Diesem nämlich schlägt es nichts, die blinde Erdschicht bloßen Sachgehalts für den Wahrheitsgehalt in Goethes Werk zu nehmen, und statt aus einer Vorstellung wie der des Schicksals durch Erkenntnis wahrhaften Gehalt zu läutern, wird er verdorben indem Sentimentalität mit ihrer Witterung sich in jene einfühlt.

So erscheint mit der erlogenen Monumentalität des Goetheschen Bildes die gefälschte Legalität seiner Erkenntnis, und die Untersuchung ihres Logos stößt mit der Einsicht in ihre methodische Gebrechlichkeit auf ihre sprachliche Anmaßung und damit ins Zentrum. Ihre Begriffe sind Namen, ihre Urteile Formeln. Denn in ihr hat gerade die Sprache, der doch sonst der ärmste Schlucker nicht völlig den Strahl ihrer ratio zu ersticken vermag, eine Finsternis, die sie allein erhellen könnte, zu verbreiten. Damit muß der letzte Glaube an die Überlegenheit dieses Werkes über die Goetheliteratur der ältern Schulen schwinden, als deren rechtmäßigen und größeren Nachfolger die eingeschüchterte Philologie nicht allein um des eigenen schlechten Gewissens sondern auch um der Unmöglichkeit willen, an ihren Stammbegriffen es zu messen, es gelten ließ. Doch der philosophischen Betrachtung entzieht auch die beinahe unergründliche Verkehrung seiner Denkart ein Bestreben nicht, das selbst dann sich richten würde, wenn es nicht den verworfenen Schein des Gelingens trüge.

Wo immer eine Einsicht in Goethes Leben und Werk in Frage steht, da kann – so sichtbar Mythisches sich auch in ihnen bekunden mag – dies nicht den Erkenntnisgrund bilden. Wenn es jedoch sehr wohl im einzelnen ein Gegenstand der Betrachtung sein mag, so ist dagegen, wo es sich ums Wesen und um die Wahrheit im Werk und Leben handelt, die Einsicht in den Mythos auch in gegenständlicher Beziehung nicht die letzte. Denn in dessen Bereich repräsentiert sich vollständig weder Goethes Leben noch auch irgend eines seiner Werke. Ist dies, soweit das Leben in Frage steht, schlechthin durch seine menschliche Natur verbürgt, so lehren es die Werke im einzelnen, sofern ein Kampf, der im Leben verheimlicht ward, in deren spätesten sich bekundet. Und nur in ihnen trifft man Mythisches auch im Gehalt, nicht allein in den Stoffen an. Sie vermögen im Zusammenhange dieses Lebens wohl als gültiges Zeugnis seines letzten Ablaufs angesehen zu werden. Ihre bezeugende Kraft gilt nicht allein und nicht im tiefsten der mythischen Welt im Dasein Goethes. Es ist in ihm ein Ringen um die Lösung aus deren Umklammerung und dieses Ringen nicht weniger als das Wesen jener Welt ist in dem Goetheschen Romane bezeugt. In der ungeheuern Grunderfahrung von den mythischen Mächten, daß Versöhnung



mit ihnen nicht zu gewinnen sei, es sei denn durch die Stetigkeit des Opfers, hat sich Goethe gegen dieselben aufgeworfen. War es der ständig erneuerte, in innerer Verzäglichkeit, doch mit eisernem Willen unternommene Versuch seines Mannesalters, jenen mythischen Ordnungen überall da sich zu untergeben, wo sie noch herrschen, ja an seinem Teil ihre Herrschaft zu festigen, wie nur immer ein Diener der Machthaber dies tut, so brach nach der letzten und schwersten Unterwerfung, zu der er sich vermochte, nach der Kapitulation in seinem mehr als dreißigjährigen Kampfe gegen die Ehe, die ihm als Sinnbild mythischer Verhaftung drohend schien, dieser Versuch zusammen und ein Jahr nach seiner Eheschließung, die in Tagen schicksalhaften Drängens sich ihm aufgenötigt hatte, begann er die Wahlverwandtschaften, mit welchen er den ständig mächtiger in seinem spätern Werk entfalteten Protest gegen jene Welt einlegte, mit der sein Mannesalter den Pakt geschlossen hatte. Die Wahlverwandtschaften sind in diesem Werk eine Wende. Es beginnt mit ihnen die letzte Reihe seiner Hervorbringungen, von deren keiner mehr er sich ganz abzulösen vermocht hat, weil bis ans Ende ihr Herzschlag in ihm lebendig blieb. So versteht sich das Ergreifende in der Tagebucheintragung von 1820, daß er die »Wahlverwandtschaften zu lesen angefangen«, so auch die sprachlose Ironie einer Szene, die Heinrich Laube überliefert: »Eine Dame äußerte gegen Goethe über die Wahlverwandtschaften: Ich kann dieses Buch durchaus nicht billigen, Herr von Goethe; es ist wirklich unmoralisch und ich empfehle es keinem Frauenzimmer. – Darauf hat Goethe eine Weile ganz ernsthaft geschwiegen und endlich mit vieler Innigkeit gesagt: Das tut mir leid, es ist doch mein bestes Buch.« Jene letzte Reihe der Werke bezeugt und begleitet die Läuterung, welche keine Befreiung mehr sein durfte. Vielleicht weil seine Jugend aus der Not des Lebens oft allzu behende Flucht ins Feld der Dichtkunst ergriffen hatte, hat das Alter in furchtbar strafender Ironie Dichtung als Gebieterin über sein Leben gestellt. Goethe beugte sein Leben unter die Ordnungen, die es zur Gelegenheit seiner Dichtungen machten. Diese moralische Bewandnis hat es mit seiner Kontemplation der Sachgehalte im späten Alter. Die drei großen Dokumente solcher maskierten Buße wurden Wahrheit und Dichtung, der westöstliche Divan und der zweite Teil des

Faust. Die Historisierung seines Lebens, wie sie Wahrheit und Dichtung zuerst, später den Tag- und Jahreshften zufiel, hatte zu bewahrheiten und zu erdichten, wie sehr dieses Leben Urphänomen eines poetisch gehaltvollen, des Lebens voller Stoffe und Gelegenheiten für »den Dichter« gewesen sei. Gelegenheit der Poesie, von welcher hier die Rede ist, ist nicht nur etwas anderes als das Erlebnis, das die neuere Konvention der dichterischen Erfindung zum Grunde legt, sondern das genaue Gegenteil davon. Was sich durch die Literaturgeschichten als die Phrase forterbt, die Goethesche Poesie sei »Gelegenheitsdichtung« gewesen, meint: Erlebnisdichtung und hat damit, was die letzten und größten Werke betrifft, das Gegenteil von der Wahrheit gesagt. Denn die Gelegenheit gibt den Gehalt und das Erlebnis hinterläßt nur ein Gefühl. Verwandt und ähnlich dem Verhältnis dieser beiden ist das der Worte Genius und Genie. Im Munde der Modernen läuft das letztere auf einen Titel hinaus, der, wie sie sich auch stellen mögen, nie sich eignen wird, das Verhältnis eines Menschen zur Kunst als ein wesentliches zu treffen. Das gelingt dem Worte Genius und die Hölderlinschen Verse verbürgen es: »Sind denn nicht dir bekannt viele Lebendigen? | Geht auf Wahrem dein Fuß nicht, wie auf Teppichen? | Drum, mein Genius! tritt nur | Baar ins Leben und Sorge nicht! | Was geschieht, es sei alles gelegen dir!« Genau das ist die antike Berufung des Dichters, welcher von Pindar bis Meleager, von den irthmischen Spielen bis zu einer Liebesstunde, nur verschiedenen hohe, als solche aber stets würdige Gelegenheiten für seinen Gesang fand, den auf Erlebnisse zu gründen ihm daher nicht beifallen konnte. So ist denn der Erlebnisbegriff nichts anderes als die Umschreibung jener auch vom sublimsten, weil immer noch gleich feigen Philisterium ersehnten Folgenlosigkeit des Gesanges, welcher, der Beziehung auf Wahrheit beraubt, die schlafende Verantwortung nicht zu wecken vermag. Goethe war im Alter tief genug in das Wesen der Poesie eingedrungen, um schauernd jede Gelegenheit des Gesanges in der Welt, die ihn umgab, zu vermissen und doch jenen Teppich des Wahren einzig beschreiten zu wollen. Spät stand er an der Schwelle der deutschen Romantik. Ihm war der Zugang zur Religion in Form irgend einer Bekehrung, der Hinwendung zu einer Gemeinschaft nicht erlaubt, wie er Hölderlin nicht erlaubt war. Sie verab-

scheute Goethe bei den Frühromantikern. Aber die Gesetze, denen jene in der Bekehrung und damit im Erlöschen ihres Lebens vergeblich zu genügen suchten, entfachten in Goethe, der ihnen gleichfalls sich unterwerfen mußte, die allerhöchste Flamme seines Lebens. Die Schlacken jeder Leidenschaft verbrannten in ihr, und so vermochte er im Briefwechsel bis an sein Lebensende die Liebe zu Marianne so schmerzlich nahe sich zu halten, daß mehr als ein Jahrzehnt nach jener Zeit, in welcher sich ihre Neigung erklärte, jenes vielleicht gewaltigste Gedicht des Divan entstehen konnte: »Nicht mehr auf Seidenblatt ! Schreib' ich symmetrische Reime«. Und das späteste Phänomen solcher dem Leben, ja zuletzt der Lebensdauer gebietenden Dichtung war der Abschluß des Faust. Sind in der Reihe dieser Alterswerke das erste die Wahlverwandtschaften, so muß bereits in ihnen, wie dunkel darin der Mythos auch walte, eine reinere Verheißung sichtbar sein. Aber einer Betrachtung wie der Gundolfschen wird sie sich nicht erschließen. Sie so wenig wie die der übrigen Autoren gibt sich Rechenschaft von der Novelle, von den »wunderlichen Nachbarskindern«.

Die Wahlverwandtschaften selbst sind anfänglich als Novelle im Kreise der Wanderjahre geplant worden, doch drängte sie ihr Wachstum aus ihm heraus. Aber die Spuren des ursprünglichen Formgedankens haben sich trotz allem erhalten, was das Werk zum Roman werden ließ. Nur die völlige Meisterschaft Goethes, welche darin auf einem Gipfel sich zeigt, wußte es zu verhindern, daß die eingeborne novellistische Tendenz die Romanform zerbrochen hätte. Mit Gewalt erscheint der Zwiespalt gebändigt und die Einheit erreicht, indem er die Form des Romans durch die der Novelle gleichsam veredelt. Der bezwingende Kunstgriff, der dies vermochte und der sich gleich gebieterisch von seiten des Gehalts her aufdrang, liegt darin, daß der Dichter die Teilnahme des Lesers in das Zentrum des Geschehens selbst hineinzurufen verzichtet. Indem nämlich dieses der unmittelbaren Intention des Lesers so durchaus unzugänglich bleibt, wie es am deutlichsten der unvermutete Tod der Ottilie beleuchtet, verrät sich der Einfluß der Novellenform auf die des Romans und gerade in der Darstellung dieses Todes auch am ehesten ein Bruch, wenn zuletzt jenes Zentrum, das in der

Novelle sich bleibend verschließt, mit verdoppelter Kraft sich bemerkbar macht. Der gleichen Formtendenz mag angehören, worauf schon R. M. Meyer hingewiesen hat, daß die Erzählung gerne Gruppen stellt. Und zwar ist deren Bildlichkeit grundsätzlich unmalerisch; sie darf plastisch, vielleicht stereoskopisch genannt werden. Auch sie erscheint novellistisch. Denn wenn der Roman wie ein Maelstrom den Leser unwiderstehlich in sein Inneres zieht, drängt die Novelle auf den Abstand hin, drängt aus ihrem Zauberkreise jedweden Lebenden hinaus. Darin sind die Wahlverwandtschaften trotz ihrer Breite novellistisch geblieben. Sie sind an Nachhaltigkeit des Ausdrucks nicht der in ihnen enthaltenen eigentlichen Novelle überlegen. In ihnen ist eine Grenzform geschaffen, und durch diese stehn sie von andern Romanen weiter entfernt als jene unter sich. Im »Meister und in den Wahlverwandtschaften wird der künstlerische Stil durchaus dadurch bestimmt, daß wir überall den Erzähler fühlen. Es fehlt hier der formal-künstlerische Realismus . . ., der die Ereignisse und Menschen auf sich selber stellt, so daß sie, wie von der Bühne, nur als ein unmittelbares Dasein wirken; vielmehr, sie sind wirklich eine »Erzählung«, die von dem dahinter stehenden, fühlbaren Erzähler getragen wird . . . die Goetheschen Romane laufen innerhalb der Kategorien des »Erzählers« ab«. »Vorgetragen« nennt Simmel sie ein andermal. Wie immer diese Erscheinung, die ihm nicht mehr analysierbar erscheint, für den Wilhelm Meister sich erklären mag, in den Wahlverwandtschaften rührt sie daher, daß Goethe sich mit Eifersucht es vorbehält, im Lebenskreise seiner Dichtung ganz allein zu walten. Eben dergleichen Schranken gegen den Leser kennzeichnen die klassische Form der Novelle, Boccaccio gibt den seinigen einen Rahmen, Cervantes schreibt ihnen eine Vorrede. So sehr sich also in den Wahlverwandtschaften die Form des Romans selbst betont, eben diese Betonung und dieses Übermaß von Typus und Kontur verrät sie als novellistisch. Nichts konnte den Rest von Zweideutigkeit der ihr verbleibt unscheinbarer machen, als die Einfügung einer Novelle, die, je mehr das Hauptwerk gegen sie als gegen ein reines Vorbild ihrer Art sich abhob, desto ähnlicher es einem eigentlichen Roman erscheinen lassen mußte. Darauf beruht die Bedeutung, welche für die Komposition den »wunderlichen Nachbarskindern« eig-

net, die als eine Musternovelle, selbst wo sich die Betrachtung auf die Form beschränkt, zu gelten haben. Auch hat nicht minder, ja gewissermaßen mehr noch als den Roman, Goethe sie als exemplarisch hinstellen wollen. Denn obwohl des Ereignisses, von dem sie berichtet, im Roman selbst als eines wirklichen gedacht wird, ist die Erzählung dennoch als Novelle bezeichnet. Sie soll als »Novelle« ebenso entschieden wie das Hauptwerk als »Ein Roman« gelten. Auf's deutlichste tritt an ihr die gedachte Gesetzmäßigkeit ihrer Form, die Unberührbarkeit des Zentrums, will sagen das Geheimnis als ein Wesenszug hervor. Denn Geheimnis ist in ihr die Katastrophe, als das lebendige Prinzip der Erzählung in die Mitte versetzt, während im Roman ihre Bedeutung, als die des abschließenden Geschehens, phänomenal bleibt. Die belebende Kraft dieser Katastrophe ist, wiewohl so manches im Roman ihr entspricht, so schwer zu ergründen, daß für die ungeleitete Betrachtung die Novelle nicht weniger selbständig, doch auch kaum minder rätselhaft erscheint als »Die pilgernde Törin«. Und doch waltet in dieser Novelle das helle Licht. Alles steht, scharf umrissen, von Anfang an auf der Spitze. Es ist der Tag der Entscheidung, der in den dämmerhaften Hades des Romans hereinscheint. So ist denn die Novelle prosaischer als der Roman. In einer Prosa höhern Grades tritt sie ihm entgegen. Dem entspricht die echte Anonymität in ihren Gestalten und die halbe, unentschiedene in denen des Romans.

Während im Leben der letztern eine Zurückgezogenheit waltet, die die verbürgte Freiheit ihres Tuns vollendet, treten die Gestalten der Novelle von allen Seiten eng umschränkt von ihrer Mitwelt, ihren Angehörigen, auf. Ja wenn Ottilie dort auf das Drängen des Geliebten mit dem väterlichen Medaillon sich sogar der Erinnerung an die Heimat entäußert, um ganz der Liebe geweiht zu sein, so fühlen sich hier selbst die Vereinten von dem elterlichen Segen nicht unabhängig. Dies Wenige bezeichnet die Paare im tiefsten. Denn gewiß ist, daß die Liebenden aus der Bindung des Elternhauses mündig heraustreten, aber nicht minder, daß sie dessen innerliche Macht wandeln, indem, sollte selbst ein jeder für sich darinnen verharren, der andere ihn mit seiner Liebe darüber hinausträgt. Gibt es anders überhaupt für Liebende ein Zeichen, so dies, daß für einander

nicht allein der Abgrund des Geschlechts, sondern auch jener der Familie sich geschlossen hat. Damit solche liebende Anschauung giltig sei, darf sie dem Anblick, gar dem Wissen von Eltern nicht schwachmütig sich entziehen, wie es Eduard gegen Ottilie tut. Die Kraft der Liebenden triumphiert darin, daß sie sogar die volle Gegenwart der Eltern beim Geliebten überblendet. Wie sehr sie fähig sind, in ihrer Strahlung aus allen Bindungen einander zu lösen, das ist in der Novelle durch das Bild der Gewänder gesagt, in denen die Kinder von ihren Eltern kaum mehr erkannt werden. Nicht zu diesen allein, auch zu der übrigen Mitwelt treten die Liebenden der Novelle in ein Verhältnis. Und während für die Gestalten des Romans die Unabhängigkeit nur umso strenger die zeitliche und örtliche Verfallenheit ans Schicksal besiegelt, birgt es den andern die unschätzbarste Gewähr, daß mit dem Höhepunkt der eigenen Not den Fahrtgenossen die Gefahr droht zu scheitern. Es spricht daraus, daß selbst das Äußerste die beiden nicht aus dem Kreis der Ihrigen ausstößt, indes die formvollendete Lebensart der Romanfiguren nichts dawider vermag, daß, bis das Opfer fällt, ein jeder Augenblick sie unerbittlicher aus der Gemeinschaft der Friedlichen ausschließt. Ihren Frieden erkaufen die Liebenden in der Novelle nicht durch das Opfer. Daß der Todessprung des Mädchens jene Meinung nicht hat, ist aufs zarteste und genaueste vom Dichter bedeutet. Denn nur dies ist die geheime Intention, aus der sie den Kranz dem Knaben zuwirft: es auszusprechen, daß sie nicht »in Schönheit sterben«, im Tode nicht wie Geopferte bekränzt sein will. Der Knabe, wie er nur fürs Steuern Augen hat, bezeugt von seiner Seite, daß er nicht, sei's wissend oder ahnungslos, an dem Vollzug, als wäre er ein Opfer, seinen Teil hat. Weil diese Menschen nicht um einer falsch erfaßten Freiheit willen alles wagen, fällt unter ihnen kein Opfer, sondern in ihnen die Entscheidung. In der Tat ist Freiheit so deutlich aus des Jünglings rettendem Entschluß entfernt wie Schicksal. Das chimärische Freiheitsstreben ist es, das über die Gestalten des Romans das Schicksal heraufbeschwört. Die Liebenden in der Novelle stehen jenseits von beiden und ihre mutige Entschließung genügt, ein Schicksal zu zerreißen, das sich über ihnen ballen, und eine Freiheit zu durchschauen, die sie in das Nichts der Wahl herabziehen wollte. Dies ist in den

Sekunden der Entscheidung der Sinn ihres Handelns. Beide tauchen hinab in den lebendigen Strom, dessen segensreiche Gewalt nicht minder groß in diesem Geschehen erscheint, als die todbringende Macht der stehenden Gewässer im andern. Durch eine Episode des letzteren erhellt auch die befremdliche Vermummung in die vorgefundenen Hochzeitskleider sich völlig. Dort nämlich nennt Nanny das für Ottilie bereitliegende Totenhemd ihr Brautgewand. So ist es denn wohl erlaubt, demgemäß den seltsamen Zug der Novelle auszulegen und – auch ohne vielleicht auffindbare mythische Analogien – die Brautgewänder dieser Liebenden als umgewandelte und nunmehr todgefeite Sterbekleider zu erkennen. Die gänzliche Geborgenheit des Daseins, das zuletzt sich ihnen eröffnet, ist auch sonst bezeichnet. Nicht allein indem die Gewandung sie den Freunden verbirgt, sondern vor allem durch das große Bild des am Orte ihrer Vereinigung landenden Schiffes wird das Gefühl erregt, daß sie kein Schicksal mehr haben und da stehen, wohin die andern einmal gelangen sollen. Mit alledem darf als unumstößlich gewiß betrachtet werden, daß im Bau der Wahlverwandtschaften dieser Novelle eine beherrschende Bedeutung zukommt. Wenn auch erst in dem vollen Licht der Haupterzählung all ihre Einzelheiten sich erschließen, bekunden die genannten unverkennbar: den mythischen Motiven des Romans entsprechen jene der Novelle als Motive der Erlösung. Also darf, wenn im Roman das Mythische als Thesis angesprochen wird, in der Novelle die Antithesis gesehen werden. Hierauf deutet ihr Titel. »Wunderlich« nämlich müssen jene Nachbarskinder am meisten den Romangestalten scheinen, die sich denn auch mit tiefverletztem Gefühl von ihnen abwenden. Eine Verletzung, die Goethe, der geheimen und vielleicht in vielem sogar ihm verborgenen Bewandnis der Novelle gemäß, auf äußerliche Weise motivierte, ohne ihr damit die innere Bedeutung zu nehmen. Während schwächer und stummer, doch in voller Lebensgröße jene Gestalten im Blick des Lesers verharren, verschwinden die Vereinten der Novelle unter dem Bogen einer letzten rhetorischen Frage gleichsam in der unendlich fernen Perspektive. Sollte nicht in der Bereitschaft zum Entfernen und Verschwinden Seligkeit, die Seligkeit im Kleinen angedeutet sein, die Goethe später zum einzigen Motiv der »Neuen Melusine« gemacht hat?

### III

Eh ihr den leib ergreift auf diesem sterne  
Erfind ich euch den traum bei ewigen sternem.

*George*

Der Anstoß, den an jeder Kunstkritik unter dem Vorwand, sie trete dem Werk zu nahe, diejenigen nehmen, welche nicht das Nachbild ihrer eigenliebenden Verträumtheit in ihr finden, bezeugt so viel Unwissenheit von dem Wesen der Kunst, daß eine Zeit, der deren streng bestimmter Ursprung mehr und mehr lebendig wird, ihm keine Widerlegung schuldet. Dennoch ist ein Bild, das der Empfindsamkeit den bündigsten Bescheid erteilt, vielleicht erlaubt. Man setze, daß man einen Menschen kennen lerne, der schön und anziehend ist, aber verschlossen, weil er ein Geheimnis mit sich trägt. Es wäre verwerflich, in ihn dringen zu wollen. Wohl aber ist es erlaubt zu forschen, ob er Geschwister habe und ob deren Wesen vielleicht das Rätselhafte des Fremden in etwas erkläre. Ganz so forscht die Kritik nach Geschwistern des Kunstwerks. Und alle echten Werke haben ihre Geschwister im Bereiche der Philosophie. Sind doch eben jene die Gestalten, in welchen das Ideal ihres Problems erscheint. – Die Ganzheit der Philosophie, ihr System, ist von höherer Mächtigkeit als der Inbegriff ihrer sämtlichen Probleme es fordern kann, weil die Einheit in der Lösung ihrer aller nicht erfragbar ist. Wäre nämlich die Einheit in der Lösung aller Probleme selbst erfragbar, so würde alsbald mit Hinsicht auf die Frage, welche sie erfragt, die neue sich einstellen, worin die Einheit ihrer Beantwortung mit der von allen übrigen beruhe. Daraus folgt, daß es keine Frage gibt, welche die Einheit der Philosophie erfragend umspannt. Den Begriff dieser nicht-existenten Frage, welche die Einheit der Philosophie erfragt, bezeichnet in der Philosophie das Ideal des Problems. Wenn aber auch das System in keinem Sinne erfragbar ist, so gibt es doch Gebilde, die, ohne Frage zu sein, zum Ideal des Problems die tiefste Affinität haben. Es sind die Kunstwerke. Nicht mit der Philosophie selbst konkurriert das Kunstwerk, es tritt lediglich zu ihr ins genaueste Verhältnis durch seine Verwandtschaft mit dem Ideal des Problems. Und zwar kann, einer Gesetzlich-



keit nach, die im Wesen des Ideals überhaupt gründet, dieses einzig in einer Vielheit sich darstellen. Nicht aber in einer Vielheit von Problemen erscheint das Ideal des Problems. Vielmehr liegt es vergraben in jener der Werke und seine Förderung ist das Geschäft der Kritik. Sie läßt im Kunstwerk das Ideal des Problems in Erscheinung, in eine seiner Erscheinungen treten. Denn das, was sie zuletzt in jenem aufweist, ist die virtuelle Formulierbarkeit seines Wahrheitsgehalts als höchsten philosophischen Problems; wovor sie aber, wie aus Ehrfurcht vor dem Werk, gleich sehr jedoch aus Achtung vor der Wahrheit innehält, das ist eben diese Formulierung selbst. Wäre doch jene Formulierbarkeit allein, wenn das System erfragbar wäre, einzulösen und würde damit aus einer Erscheinung des Ideals sich in den nie gegebenen Bestand des Ideals selbst verwandeln. So aber sagt sie einzig, daß die Wahrheit in einem Werke zwar nicht als erfragt, doch als erfordert sich erkennen würde. Wenn es also erlaubt ist zu sagen, alles Schöne beziehe sich irgendwie auf das Wahre und sein virtueller Ort in der Philosophie sei bestimmbar, so heißt dies, in jedem wahren Kunstwerk lasse eine Erscheinung von dem Ideal des Problems sich auffinden. Daraus ergibt sich, daß von dort an, wo die Betrachtung von den Grundlagen des Romans zur Anschauung seiner Vollkommenheit sich erhebt, die Philosophie statt des Mythos sie zu führen berufen ist. —

Damit tritt die Gestalt der Ottilie hervor. Scheint doch in dieser am sichtbarsten der Roman der mythischen Welt zu entwachsen. Denn wenn sie auch als Opfer dunkler Mächte fällt, so ist's doch eben ihre Unschuld, welche sie, der alten Forderung gemäß, die vom Geopferten Untadeligkeit verlangt, zu diesem furchtbaren Geschick bestimmt. Zwar stellt in dieser Mädchen-gestalt nicht die Keuschheit, soweit sie aus der Geistigkeit entspringen mag, sich dar — vielmehr begründet solche Unberührbarkeit bei der Luciane nahezu einen Tadel — jedoch ihr ganz natürliches Gebaren macht trotz vollkommener Passivität, die der Ottilie im Erotischen sowie in jeder anderen Sphäre eignet, diese bis zur Entrücktheit unnahbar. In seiner aufdringlichen Art sagt auch das Wernersche Sonett es an: die Keuschheit dieses Kindes hütet kein Bewußtsein. Aber ist ihr Verdienst nicht nur umso größer? Wie tief sie im natürlichen Wesen des

Mädchens gründet, stellt Goethe in den Bildern dar, in denen er sie mit dem Christusknaben und mit Charlottens totem Kind im Arme zeigt. Zu beiden kommt Ottilie ohne Gatten. Jedoch der Dichter hat noch mehr hiermit gesagt. Denn das »lebende« Bild, das die Anmut und die aller Sittenstrenge überlegene Reinheit der Gottesmutter darstellt, ist eben das künstliche. Dasjenige, das die Natur nur wenig später bietet, zeigt den toten Knaben. Und gerade dies enthüllt das wahre Wesen jener Keuschheit, deren sakrale Unfruchtbarkeit an sich selbst in nichts über der unreinen Verworrenheit der Sexualität steht, die die zerfallenen Gatten zueinander führt und deren Recht allein darin waltet, eine Vereinigung hintanzuhalten, in der sich Mann und Frau verlieren müßten. In Ottiliens Erscheinung aber beansprucht diese Keuschheit bei weitem mehr. Sie ruft den Schein einer Unschuld des natürlichen Lebens hervor. Die heidnische wenn auch nicht mythische Idee dieser Unschuld verdankt zu mindest ihre äußerste und folgenreichste Formulierung im Ideal der Jungfräulichkeit dem Christentum. Wenn die Gründe einer mythischen Urschuld im bloßen Lebenstrieb der Sexualität zu suchen sind, so sieht der christliche Gedanke ihren Widerpart, wo jener am meisten von drastischem Ausdruck entfernt ist: im Leben der Jungfrau. Aber diese klare wenn auch nicht klar bewußte Intention schließt einen folgenreichen Irrtum ein. Zwar gibt es, wie eine natürliche Schuld, so eine natürliche Unschuld des Lebens. Diese letztere aber ist nicht an die Sexualität – und sei es verneinend – sondern einzig an ihren Gegenpol den – gleichermaßen natürlichen – Geist gebunden. Wie das sexuelle Leben des Menschen der Ausdruck einer natürlichen Schuld werden kann, so sein geistiges, bezogen auf die Einheit seiner gleichviel wie beschaffenen Individualität, der Ausdruck einer natürlichen Unschuld. Diese Einheit individuellen geistigen Lebens ist der Charakter. Die Eindeutigkeit als sein konstitutives Wesensmoment unterscheidet ihn vom Dämonischen aller rein sexuellen Phänomene. Einem Menschen einen komplizierten Charakter zusprechen kann nur heißen, ihm, sei es wahrheitsgemäß, sei es zu Unrecht, den Charakter absprechen, indessen für jede Erscheinung des bloßen sexuellen Lebens das Siegel ihrer Erkenntnis die Einsicht in die Zweideutigkeit ihrer Natur bleibt. Dies erweist sich auch an der Jungfräulichkeit.

Vor allem liegt die Zweideutigkeit ihrer Unberührtheit zu Tage. Denn eben das, was als das Zeichen innerer Reinheit gedacht wird, ist der Begierde das Willkommenste. Aber auch die Unschuld der Unwissenheit ist zweideutig. Denn auf ihrem Grunde geht die Neigung unversehens in die als sündhaft gedachte Begierde über. Und eben diese Zweideutigkeit kehrt höchst bezeichnender Weise in dem christlichen Symbol der Unschuld, in der Lilie, wieder. Die strengen Linien des Gewächses, das Weiß des Blütenkelches verbinden sich mit den betäubend süßen, kaum mehr vegetabilen Düften. Diese gefährliche Magie der Unschuld hat der Dichter der Otilie mitgegeben und sie ist aufs engste dem Opfer verwandt, das ihr Tod zelebriert. Denn eben in dem sie dergestalt unschuldig erscheint, verläßt sie nicht den Bannkreis seines Vollzugs. Nicht Reinheit sondern deren Schein verbreitet sich mit solcher Unschuld über ihre Gestalt. Es ist die Unberührbarkeit des Scheins, die sie dem Geliebten entzückt. Dergleichen scheinhafte Natur ist auch im Wesen der Charlotte angedeutet, das völlig rein und unanfechtbar nur erscheint, während in Wahrheit die Untreue gegen den Freund es entstellt. Selbst in ihrer Erscheinung als Mutter und Hausfrau, in der Passivität ihr wenig ansteht, mutet sie schemenhaft an. Und doch stellt sich nur um den Preis dieser Unbestimmtheit in ihr das Adlige dar. Ottilien, welche unter Schemen der einzige Schein ist, ist sie demnach im tiefsten nicht unähnlich. Wie es denn überhaupt unerlässlich für die Einsicht in dieses Werk ist, seinen Schlüssel nicht im Gegensatz der vier Partner sondern in dem zu suchen, worin sie gleichermaßen von den Liebenden der Novelle sich unterscheiden. Die Gestalten der Haupterzählung haben ihren Gegensatz weniger als Einzelne denn als Paare. Hat an jener echten natürlichen Unschuld, welche gleich wenig mit der zweideutigen Unberührtheit zu schaffen hat wie mit der seligen Schuldlosigkeit, das Wesen der Ottilie seinen Anteil? Hat sie Charakter? Ist ihre Natur, nicht so dank eigener Offenherzigkeit als kraft des freien und erschlossenen Ausdrucks, klar vor Augen? Das Gegenteil von all dem bezeichnet sie. Sie ist verschlossen – mehr als das, all ihr Tun und Sagen vermag nicht, ihrer Verschlossenheit sie zu entäußern. Pflanzenhaftes Stummsein, wie es so groß aus dem Daphne-Motiv der flehend gehobenen Hände spricht, liegt über ihrem Dasein und ver-

dunkelt es noch in den äußersten Nöten, die sonst bei jedem es ins helle Licht setzen. Ihr Entschluß zum Sterben bleibt nicht nur vor den Freunden bis zuletzt geheim, er scheint in seiner völligen Verborgenheit auch für sie selbst unfaßbar sich zu bilden. Und dies rührt an die Wurzel seiner Moralität. Denn wenn irgendwo, so zeigt sich im Entschluß die moralische Welt vom Sprachgeist erhellt. Kein sittlicher Entschluß kann ohne sprachliche Gestalt, und streng genommen ohne darin Gegenstand der Mitteilung geworden zu sein, ins Leben treten. Daher wird, in dem vollkommenen Schweigen der Ottilie, die Moralität des Todeswillens, welcher sie beseelt, fragwürdig. Ihm liegt in Wahrheit kein Entschluß zugrunde sondern ein Trieb. Daher ist nicht, wie sie es zweideutig auszusprechen scheint, ihr Sterben heilig. Wenn sie aus ihrer »Bahn« geschritten sich erkennt, so kann dies Wort in Wahrheit einzig heißen, daß nur der Tod sie vor dem innern Untergange bewahren kann. Und so ist er wohl Sühne im Sinne des Schicksals, nicht jedoch die heilige Entsühnung, welche nie der freie, sondern nur der göttlich über ihn verhängte Tod dem Menschen werden kann. Ottiliens ist, wie ihre Unberührtheit, nur der letzte Ausweg der Seele, welche vor dem Verfallensein entflieht. In ihrem Todestribe spricht die Sehnsucht nach Ruhe. Wie gänzlich er Natürlichem in ihr entspringt, hat Goethe nicht zu bezeichnen verfehlt. Wenn Ottilie stirbt indem sie sich die Nahrung entzieht, so hat er im Roman es ausgesprochen, wie sehr ihr auch in glücklicheren Zeiten oft Speise widerstanden hat. Nicht so sehr darum ist das Dasein der Ottilie, das Gundolf heilig nennt, ein ungeheiltes, weil sie sich gegen eine Ehe, die zerfällt, vergangen hätte, als weil sie, im Scheinen und im Werden schicksalhafter Gewalt bis zum Tod unterworfen, entscheidungslos ihr Leben dahinlebt. Dieses ihr schuldig-schuldloses Verweilen im Raume des Schicksals leiht ihr vor flüchtigen Blicken das Tragische. So kann Gundolf von dem »Pathos dieses Werkes« sprechen »nicht minder tragisch erhaben und erschütternd als das, aus dem der Sophokleische Ödipus stammt«. Vor ihm schon ähnlich François-Poncet in seinem schalen aufgeschwemmten Buche über die »*affinités électives*«. Und doch ist dies das falscheste Urteil. Denn im tragischen Worte des Helden ist der Grat der Entscheidung erstiegen, unter dem Schuld und Unschuld des Mythos

sich als Abgrund verschlingen. Jenseits von Verschuldung und Unschuld ist das Diesseits von Gut und Böse gegründet, das dem Helden allein, doch niemals dem zagenden Mädchen erreichbar ist. Darum ist es leeres Reden, ihre »tragische Läuterung« zu rühmen. Untragischer kann nichts ersonnen werden als dieses trauervolle Ende.

Aber nicht allein darin gibt sich der sprachlose Trieb zu erkennen; haltlos erscheint auch ihr Leben, wenn es der Lichtkreis moralischer Ordnungen trifft. Doch nur gänzliche Anteillosigkeit an dieser Dichtung scheint dafür dem Kritiker Augen gelassen zu haben. So blieb es dem hausbacknen Verstand Julian Schmidts vorbehalten, die Frage zu stellen, die doch dem Unbefangenen am ersten dem Geschehen gegenüber sich einstellen mußte. »Es wäre nichts dagegen zu sagen gewesen, wenn die Leidenschaft stärker gewesen wäre als das Gewissen, aber wie begreift sich dies Verstummen des Gewissens?« »Ottilie begeht eine Schuld, sie empfindet sie später sehr tief, tiefer als nötig; aber wie geht es zu, daß sie es nicht vorher empfindet? . . . Wie ist es möglich, daß eine so wohl geschaffene und so wohl erzogene Seele wie Ottilie sein soll, nicht empfindet, daß sie durch die Art ihres Benehmens gegen Eduard ein Unrecht an Charlotte, ihrer Wohltäterin begeht?« Keine Einsicht in die innersten Zusammenhänge des Romans kann das plane Recht dieser Frage entkräften. Das Verkennen ihrer zwingenden Natur läßt das Wesen des Romans im Dunkeln. Denn dies Schweigen der moralischen Stimme ist nicht, wie die gedämpfte Sprache der Affekte, als ein Zug der Individualität zu fassen. Es ist keine Bestimmung innerhalb der Grenzen menschlichen Wesens. Mit diesem Schweigen hat verzehrend im Herzen des edelsten Wesens sich der Schein angesiedelt. Und seltsam gemahnt das an die Schweigsamkeit Minna Herzliebs, welche geisteskrank im Alter gestorben ist. Alle sprachlose Klarheit des Handelns ist scheinhaft und in Wahrheit ist das Innere so sich Bewahrender ihnen selbst nicht weniger als andern verdunkelt. In ihrem Tagebuche allein scheint zuletzt sich noch Ottiliens menschliches Leben zu regen. Ist doch all ihr sprachbegabtes Dasein mehr und mehr in diesen stummen Niederschriften zu suchen. Doch auch sie bauen nur das Denkmal für eine Erstorbene. Ihr Offenbaren von Geheimnissen, welche der Tod allein entsiegeln

dürfte, gewöhnt an den Gedanken ihres Hinscheidens; und sie deuten auch, indem sie jene Schweigsamkeit der Lebenden bekunden, auf ihr völliges Verstummen voraus. Sogar in ihre geistige, entrückte Stimmung dringt das Scheinhafte, das in dem Leben der Schreiberin waltet. Denn wenn es die Gefahr des Tagebuches überhaupt ist, allzufrühe die Keime der Erinnerung in der Seele aufzudecken und das Reifen ihrer Früchte zu vereiteln, so muß sie notwendig verhängnisvoll dort werden, wo in ihm allein das geistige Leben sich ausspricht. Und doch stammt zuletzt alle Kraft verinnerlichten Daseins aus Erinnerung. Erst sie verbürgt der Liebe ihre Seele. Die atmet in dem Goetheschen Erinnern: »Ach, Du warst in abgelebten Zeiten | Meine Schwester oder meine Frau«. Und wie in solchem Bunde selbst die Schönheit als Erinnerung sich überdauert, so ist sie auch im Blühen wesenlos ohne diese. Das bezeugen die Worte des Platonischen Phaedrus: »Wer nun erst frisch von der Weihe kommt und einer von denen ist, die dort im Jenseits viel erschauten, der, wenn er ein göttliches Antlitz, welches die Schönheit wohl nachbildet oder eine Körpergestalt erblickt, wird zunächst, der damals erlebten Bedrängnis gedenkend, von Bestürzung befohlen, dann aber recht zu ihr hintretend, erkennt er ihr Wesen und verehrt sie wie einen Gott, denn die Erinnerung zur Idee der Schönheit erhoben schaut diese wiederum neben der Besonnenheit auf heiligem Boden stehend.«

Ottiliens Dasein weckt solche Erinnerung nicht, in ihm bleibt wirklich Schönheit das Erste und Wesentliche. All ihr günstiger »Eindruck geht nur aus der Erscheinung hervor; trotz der zahlreichen Tagebuchblätter bleibt ihr inneres Wesen verschlossen, verschlossener als irgend eine weibliche Figur Heinrich von Kleists«. In dieser Einsicht begegnet sich Julian Schmidt mit einer alten Kritik, die mit sonderbarer Bestimmtheit sagt: »Diese Ottilie ist nicht ein echtes Kind von des Dichters Geiste, sondern sündhafter Weise erzeugt, in doppelter Erinnerung an Mignon und an ein altes Bild von Masaccio oder Giotto«. In der Tat sind in Ottiliens Gestalt die Grenzen der Epik gegen die Malerei überschritten. Denn die Erscheinung des Schönen als des wesentlichen Gehaltes in einem Lebendigen liegt jenseits des epischen Stoffkreises. Und doch steht sie im Zentrum des Romans. Denn es ist nicht zu viel gesagt, wenn man die Über-

zeugung von Ottiliens Schönheit als Grundbedingung für den Anteil am Roman bezeichnet. Diese Schönheit darf, solange seine Welt Bestand hat, nicht verschwinden: der Sarg, in dem das Mädchen ruht, wird nicht geschlossen. Sehr weit hat Goethe sich in diesem Werk von dem berühmten Homerischen Vorbild für die epische Darstellung der Schönheit entfernt. Denn nicht allein zeigt selbst die Helena in ihrem Spott gegen Paris sich entschiedener, als je in ihren Worten die Ottilie, sondern vor allem in der Darstellung von deren Schönheit ist Goethe nicht der berühmten Regel gefolgt, die aus den bewundernden Reden der auf der Mauer versammelten Greise entnommen wurde. Jene auszeichnenden Epitheta, welche, selbst gegen die Gesetze der Romanform, der Ottilie verliehen werden, dienen nur, sie aus der epischen Ebene herauszurücken, in welcher der Dichter waltet und eine fremde Lebendigkeit ihr mitzuteilen, für die er nicht verantwortlich ist. Je ferner sie dergestalt der Homerischen Helena steht desto näher der Goetheschen. In zweideutiger Unschuld und scheinhafter Schönheit wie sie, steht sie wie sie in Erwartung des sühnenden Todes. Und Beschwörung ist auch bei ihrer Erscheinung im Spiel.

Der episodischen Gestalt der Griechin gegenüber wahrte Goethe die vollkommene Meisterschaft, da er in der Form dramatischer Darstellung selbst die Beschwörung durchleuchtete – wie wohl in diesem Sinne es am allerwenigsten ein Zufall scheint, daß jene Szene, in der Faust von Persephone die Helena erbitten sollte, nie geschrieben wurde. In den Wahlverwandtschaften aber ragen die dämonischen Prinzipien der Beschwörung in das dichterische Bilden selbst mitten hinein. Beschworen nämlich wird stets nur ein Schein, in Ottilien die lebendige Schönheit, welche stark, geheimnisvoll und ungeläutert als »Stoff« in gewaltigstem Sinne sich aufdrängte. So bestätigt sich das Hadeshafte, das der Dichter dem Geschehn verleiht: vor dem tiefen Grunde seiner Dichtergabe steht er wie Odysseus mit dem nackten Schwerte vor der Grube voll Blut und wie dieser wehrt er den durstigen Schatten, um nur jene zu dulden, deren karge Rede er sucht. Sie ist ein Zeichen ihres geisterhaften Ursprungs. Er ist es, der das eigentümlich Durchscheinende, mitunter Präziöse in Anlage und Ausführung hervorbringt. Jene Formelhaftigkeit, welche vor allem im Aufbau des zweiten

Teiles sich findet, der zuletzt nach Vollendung der Grundkonzeption bedeutend erweitert wurde, tritt doch angedeutet auch im Stil, in seinen zahllosen Parallelismen, Komparativen und Einschränkungen hervor, wie sie der späten Goetheschen Schreibart nah liegen. In diesem Sinne äußert Görres gegen Arnim, daß in den Wahlverwandtschaften manches ihm »wie gebohnt und nicht wie geschnitzt« vorkäme. Ein Wort, das zumal auf die Maximen der Lebensweisheit seine Anwendung finden möchte. Problematischer noch sind die Züge, welche überhaupt nicht der rein rezeptiven Intention sich erschließen können: jene Korrespondenzen, welche einzig einer vom Ästhetischen ganz abgekehrten, philologisch forschenden Betrachtung sich erschließen. Ganz gewiß greift in solchen die Darstellung ins Bereich beschwörender Formeln hinüber. Daher fehlt ihr so oft die letzte Augenblicklichkeit und Endgültigkeit der künstlerischen Belebung: die Form. In dem Roman baut diese nicht sowohl Gestalten, welche oft genug aus eigener Machtvollkommenheit formlos als mythische sich einsetzen, auf, als daß sie zaghaft, gleichsam arabeskenhaft um jene spielend, vollendet und mit höchstem Recht sie auflöst. Als Ausdruck inhärenter Problematik mag man die Wirkung des Romans ansehen. Es unterscheidet ihn von andern, die das beste Teil, wenn auch nicht stets die höchste Stufe ihrer Wirkung im unbefangenen Gefühl des Lesers finden, daß er auf dieses höchst verwirrend wirken muß. Ein trüber Einfluß, der sich in verwandten Gemütern bis zu schwärmerischem Anteil und in fremderen zu widerstrebender Verstörtheit steigern mag, war ihm von jeher eigen und nur die unbestechliche Vernunft, in deren Schutz das Herz der ungeheueren, beschwornen Schönheit dieses Werks sich überlassen darf, ist ihm gewachsen.

Beschwörung will das negative Gegenbild der Schöpfung sein. Auch sie behauptet aus dem Nichts die Welt hervorzubringen. Mit beiden hat das Kunstwerk nichts gemein. Nicht aus dem Nichts tritt es hervor sondern aus dem Chaos. Ihm jedoch wird es nicht, wie nach dem Idealismus der Emanationslehre die geschaffene Welt es tut, sich entringen. Künstlerisches Schaffen »macht« nichts aus dem Chaos, durchdringt es nicht; genau so wenig wird, wie Beschwörung dies in Wahrheit tut, aus Elementen jenes Chaos Schein sich mischen lassen. Dies bewirkt die Formel. Form jedoch verzaubert es auf einen Augenblick



zur Welt. Daher darf kein Kunstwerk gänzlich ungebannt lebendig scheinen ohne bloßer Schein zu werden und aufzuhören Kunstwerk zu sein. Das in ihm wogende Leben muß erstarrt und wie in einem Augenblick gebannt erscheinen. Dies in ihm Wesende ist bloße Schönheit, bloße Harmonie, die das Chaos – und in Wahrheit eben nur dieses, nicht die Welt – durchflutet, im Durchfluten aber zu beleben nur scheint. Was diesem Schein Einhalt gebietet, die Bewegung bannt und der Harmonie ins Wort fällt ist das Ausdruckslose. Jenes Leben gründet das Geheimnis, dies Erstarren den Gehalt im Werke. Wie die Unterbrechung durch das gebietende Wort es vermag aus der Ausflucht eines Weibes die Wahrheit gerade da herauszuholen, wo sie unterbricht, so zwingt das Ausdruckslose die zitternde Harmonie einzuhalten und verewigt durch seinen Einspruch ihr Beben. In dieser Verewigung muß sich das Schöne verantworten, aber nun scheint es in eben dieser Verantwortung unterbrochen und so hat es denn die Ewigkeit seines Gehalts eben von Gnaden jenes Einspruchs. Das Ausdruckslose ist die kritische Gewalt, welche Schein vom Wesen in der Kunst zwar zu trennen nicht vermag, aber ihnen verwehrt, sich zu mischen. Diese Gewalt hat es als moralisches Wort. Im Ausdruckslosen erscheint die erhabne Gewalt des Wahren, wie es nach Gesetzen der moralischen Welt die Sprache der wirklichen bestimmt. Dieses nämlich zerschlägt was in allem schönen Schein als die Erbschaft des Chaos noch überdauert: die falsche, irrende Totalität – die absolute. Dieses erst vollendet das Werk, welches es zum Stückwerk zerschlägt, zum Fragmente der wahren Welt, zum Torso eines Symbols. Eine Kategorie der Sprache und Kunst, nicht des Werkes oder der Gattungen, ist das Ausdruckslose strenger nicht definierbar, als durch eine Stelle aus Hölderlins Anmerkungen zum Ödipus, welche in ihrer über die Theorie der Tragödie hinaus für jene der Kunst schlechthin grundlegenden Bedeutung noch nicht erkannt zu sein scheint. Sie lautet: »Der tragische Transport ist nemlich eigentlich leer, und der ungebundenste. – Dadurch wird in der rhythmischen Aufeinanderfolge der Vorstellungen, worin der Transport sich darstellt, das, was man im Sylbenmaasse Cäsur heißt, das reine Wort, die gegenrhythmische Unterbrechung notwendig, um nemlich dem reißenden Wechsel der Vorstellungen, auf seinem

Summum, so zu begegnen, daß alsdann nicht mehr der Wechsel der Vorstellung, sondern die Vorstellung selber erscheint«. Die »abendländische Junonische Nüchternheit«, die Hölderlin einige Jahre bevor er dies schrieb als fast unerreichbares Ziel aller deutschen Kunstübung vorstellte, ist nur eine andere Bezeichnung jener Cäsur, in der mit der Harmonie zugleich jeder Ausdruck sich legt, um einer innerhalb aller Kunstmittel ausdruckslosen Gewalt Raum zu geben. Solche Gewalt ist kaum je deutlicher geworden als in der griechischen Tragödie einer-, der Hölderlinschen Hymnik andererseits. In der Tragödie als Verstummen des Helden, in der Hymne als Einspruch im Rhythmus vernehmbar. Ja, man könnte jenen Rhythmus nicht genauer bezeichnen als mit der Aussage, daß etwas jenseits des Dichters der Dichtung ins Wort fällt. Hier liegt der Grund »warum eine Hymne selten (und mit ganzem Recht vielleicht niemals) ›schön‹ genannt werden wird«. Tritt in jener Lyrik das Ausdruckslose, so in Goethescher die Schönheit bis zur Grenze dessen hervor, was im Kunstwerk sich fassen läßt. Was jenseits dieser Grenze sich bewegt ist Ausgeburt des Wahnsinns in der einen, ist beschworene Erscheinung in der andern Richtung. Und in dieser darf die deutsche Dichtung keinen Schritt über Goethe hinaus wagen, ohne gnadenlos einer Scheinwelt anheimzufallen, deren lockendste Bilder Rudolf Borchardt hervorrief. Fehlen doch selbst im Werk seines Meisters nicht Zeugnisse, daß es nicht immer der seinem Genius nächsten Versuchung entging, den Schein zu beschwören. So gedenkt er der Arbeit am Roman denn gelegentlich mit den Worten: »Man findet sich schon glücklich genug, wenn man sich in dieser bewegten Zeit in die Tiefe der stillen Leidenschaften flüchten kann«. Wenn hier der Gegensatz bewegter Fläche und der stillen Tiefe nur flüchtig an ein Wasser gemahnen mag, so findet ausgesprochener solch Vergleich bei Zelter sich. In einem Briefe vom Romane handelnd schreibt er Goethe: »Dazu eignet sich endlich noch eine Schreibart, welche wie das klare Element beschaffen ist, dessen flinke Bewohner durcheinanderschwimmen, blinkelnd oder dunkelnd auf und ab fahren, ohne sich zu verirren oder zu verlieren«. Was so in Zelters nie genug geschätzter Weise ausgesprochen, verdeutlicht wie der formelhaft gebannte Stil des Dichters verwandt dem bannenden Reflex im Wasser ist. Und über die Stilistik hinaus weist es auf die Bedeutung

jenes »Lustsees« und endlich auf den Sinngehalt des ganzen Werks. Wie nämlich zweideutig die scheinhafte Seele sich darin zeigt, mit unschuldiger Klarheit verlockend und in tiefste Dunkelheit hinunterführend, so ist auch das Wasser dieser sonderbaren Magie teilhaftig. Denn einerseits ist es das Schwarze, Dunkle, Unergründliche, andererseits aber das Spiegelnde, Klare und Klärende. Die Macht dieser Zweideutigkeit, die schon ein Thema des »Fischers« gewesen war, ist im Wesen der Leidenschaft in den Wahlverwandtschaften herrschend geworden. Wenn sie so in ihr Zentrum hineinführt, weist sie andererseits wieder zurück auf den mythischen Ursprung ihres Bildes vom schönen Leben und erlaubt mit vollendeter Klarheit es zu erkennen. »In dem Elemente, dem die Göttin« – Aphrodite – »entstieg, scheint die Schönheit recht eigentlich heimisch zu sein. An strömenden Flüssen und Quellen wird sie gepriesen; Schönfließ heißt eine der Okeaniden; unter den Nereiden tritt die schöne Gestalt der Galatea hervor und zahlreich entstammen den Göttern des Meeres schönfüßige Töchter. Das bewegliche Element, wie es zunächst den Fuß der Schreitenden umspült, benetzt Schönheit spendend die Füße der Göttinnen, und die silberfüßige Thetis bleibt für alle Zeiten das Vorbild, nach welchem die dichterische Phantasie der Griechen diesen Körperteil ihrer Gebilde zeichnet ... Keinem Manne oder mannhaft gedachten Gotte legt Hesiod Schönheit bei; auch bezeichnet sie hier noch keinerlei inneren Wert. Sie erscheint ganz vorwiegend an die äußere Gestalt des Weibes, an Aphrodite und die okeanischen Lebensformen gebunden.« Wenn so – nach Walters »Ästhetik im Altertum« – der Ursprung eines bloßen schönen Lebens gemäß den Weisungen des Mythos in der Welt harmonisch-chaoshaften Wogens liegt, so hat ein tieferes Gefühl die Herkunft der Ottilie dort gesucht. Wo Hengstenberg gehässig eines »nymphenartigen Essens« der Ottilie, Werner tastend seiner »gräßlich zarten Meernixe« gedenkt, da hat Bettina unvergleichlich sicher den innersten Zusammenhang berührt: »Du bist in sie verliebt, Goethe, es hat mir schon lange geahnt; jene Venus ist dem brausenden Meer Deiner Leidenschaft entstiegen, und nachdem sie eine Saat von Tränenperlen ausgesät, da verschwindet sie wieder in überirdischem Glanz«.

Mit der Scheinhaftigkeit, die Ottiliens Schönheit bestimmt, bedroht Wesenlosigkeit noch die Rettung, die die Freunde aus ihren Kämpfen gewinnen. Denn ist die Schönheit scheinhaft, so ist es auch die Versöhnung, die sie mythisch in Leben und Sterben verheißt. Ihre Opferung wäre umsonst wie ihr Blühen, ihr Versöhnen ein Schein der Versöhnung. Wahre Versöhnung gibt es in der Tat nur mit Gott. Während in ihr der Einzelne mit ihm sich versöhnt und nur dadurch mit den Menschen sich aussöhnt, ist es der scheinhaften Versöhnung eigen, jene untereinander aussöhnen und nur dadurch mit Gott versöhnen zu wollen. Von neuem trifft dies Verhältnis scheinhafter Versöhnung zur wahren auf den Gegensatz von Roman und Novelle. Denn darauf will ja zuletzt der wunderliche Streit hinaus, der die Liebenden in ihrer Jugend befängt, daß ihre Liebe, weil sie um wahrer Versöhnung willen das Leben wagt, sie erlangt und mit ihr den Frieden, in dem ihr Liebesbund dauert. Weil nämlich wahre Versöhnung mit Gott keinem gelingt, der nicht in ihr – soviel an ihm ist – alles vernichtet, um erst vor Gottes versöhntem Antlitz es wieder erstanden zu finden, darum bezeichnet ein todesmutiger Sprung jenen Augenblick, da sie – ein jeder ganz für sich allein vor Gott – um der Versöhnung willen sich einsetzen. Und in solcher Versöhnungsbereitschaft erst ausgesöhnt gewinnen sie sich. Denn die Versöhnung, die ganz überweltlich und kaum fürs Kunstwerk gegenständlich ist, hat in der Aussöhnung der Mitmenschen ihre weltliche Spiegelung. Wie sehr bleibt gegen sie die adlige Nachsicht, jene Duldung und Zartheit zurück, die doch zuletzt den Abstand nur wachsen macht, in dem die Romangestalten sich wissen. Denn weil sie den offenen Streit, dessen Übermaß selbst in der Gewalttat eines Mädchens Goethe darzustellen sich nicht scheute, stets vermeiden, muß die Aussöhnung ihnen fern bleiben. So viel Leiden, so wenig Kampf. Daher das Schweigen aller Affekte. Sie treten niemals als Feindschaft, Rachsucht, Neid nach außen, aber sie leben auch nicht als Klage, Scham und Verzweiflung im Innern. Denn wie ließe mit dem verzweifelten Handeln der Verschmähten sich das Opfer der Ottilie vergleichen, welches in Gottes Hand nicht das teuerste Gut, sondern die schwerste Bürde legt und seinen Ratschluß vorwegnimmt. So fehlt alles Vernichtende wahrer Versöhnung durchaus ihrem Schein, wie denn selbst,

soweit möglich, von der Todesart der Ottilie alles Schmerzhaftes und Gewaltsame fernbleibt. Und nicht hiermit allein verhängt eine unfrome Vorsicht die drohende Friedlosigkeit über die allzu Friedfertigen. Denn was hundertfach der Dichter verschweigt, geht doch einfach genug aus dem Gange des Ganzen hervor: daß nach sittlichen Gesetzen die Leidenschaft all ihr Recht und ihr Glück verliert, wo sie den Pakt mit dem bürgerlichen, dem reichlichen, dem gesicherten Leben sucht. Dies ist die Kluft, über die vergebens der Dichter auf dem schmalen Stege reiner menschlicher Gesittung mit nachtwandlerischer Sicherheit seine Gestalten schreiten lassen will. Jene edle Bändigung und Beherrschung vermag nicht die Klarheit zu ersetzen, die der Dichter gewiß so von sich selber zu entfernen wußte wie von ihnen. (Hier ist Stifter sein vollendeter Epigone.) In der stummen Befangenheit, welche diese Menschen in dem Umkreis menschlicher, ja bürgerlicher Sitte einschließt und dort das Leben der Leidenschaft für sie zu retten hofft, liegt das dunkle Vergehen, welches seine dunkle Sühne fordert. Sie flüchten im Grunde vor dem Spruche des Rechts, das über sie noch Gewalt hat. Sind sie dem Anschein nach ihm durch adliges Wesen enthoben, so vermag sie in Wirklichkeit nur das Opfer zu retten. Daher wird nicht der Friede ihnen zuteil, den die Harmonie ihnen leihen soll; ihre Lebenskunst Goethescher Schule macht die Schwüle nur dumpfer. Denn hier regiert die Stille vor dem Sturm, in der Novelle aber das Gewitter und der Friede. Während Liebe die Versöhnten geleitet, bleibt als Schein der Versöhnung nur die Schönheit bei den andern zurück.

Den wahrhaft Liebenden ist Schönheit des Geliebten nicht entscheidend. Wenn sie es war, die erstmals sie zueinander hinzog, werden über größern Herrlichkeiten sie ihrer immer wieder vergessen, um bis ans Ende freilich im Gedenken immer wieder ihrer inne zu werden. Anders die Leidenschaft. Jedes, auch das flüchtigste Schwinden der Schönheit macht sie verzweifeln. Denn nur der Liebe heißt die Schöne das teuerste Gut, für die Leidenschaft ist dies die Schönste. Leidenschaftlich ist denn auch die Mißbilligung, mit der die Freunde von der Novelle sich abwenden. Ist ihnen die Preisgabe der Schönheit doch unerträglich. Jene Wildheit, die das Mädchen entstellt, ist es auch nicht die leere, verderbliche der Luciane, sondern die drängende, heil-

same eines edlern Geschöpfs, soviel Anmut mit ihr sich paart, sie genügt, ein befremdendes Wesen ihr mitzugeben, des kanonischen Ausdrucks der Schönheit sie zu berauben. Dieses Mädchen ist nicht wesentlich schön, Ottilie ist es. Auf seine Weise ist es selbst Eduard, nicht umsonst rühmt man die Schönheit dieses Paares. Goethe selbst aber wandte nicht nur – und über die Grenzen der Kunst hinaus – die erdenkliche Macht seiner Gaben auf, diese Schönheit zu bannen, sondern mit leichtester Hand legt er's nahe genug, die Welt dieser sanften, verschleierten Schönheit als die Mitte der Dichtung zu ahnen. Im Namen der Ottilie wies er auf die Heilige, der als Schutzpatronin Augenleidender auf dem Odilienberg im Schwarzwald ein Kloster gestiftet war. Er nennt sie einen »Augentrost« der Männer die sie sehen, ja man darf in ihrem Namen auch des milden Lichtes sich erinnern, das die Wohltat kranker Augen und die Heimat allen Scheines in ihr selbst ist. Dem stellte er den Glanz, der schmerzhaft strahlt, im Namen und in der Erscheinung der Luciane, und ihren sonnenhaften, weiten Lebenskreis dem mondhaft-heimlichen Ottiliens gegenüber. Wie er aber deren Sanftmut nicht allein Lucianens falsche Wildheit, sondern auch die rechte jener Liebenden zur Seite gibt, so ist der milde Schimmer ihres Wesens mitteninne gestellt zwischen das feindliche Glänzen und das nüchterne Licht. Der rasende Angriff, von dem die Novelle erzählt, war gegen das Augenlicht des Geliebten gerichtet; nicht strenger konnte die Gesinnung dieser Liebe die abhold allem Schein ist angedeutet werden. Die Leidenschaft bleibt in dessen Bannkreis gefangen und den Entbrennenden vermag sie an sich selbst nicht einmal in der Treue Halt zu leihen. Der Schönheit unter jedem Schein verfallen, wie sie ist, muß ihr Chaotisches verheerend ausbrechen, fände nicht ein geistigeres Element sich zu ihr, welches den Schein zu säuf-tigen vermöchte. Es ist die Neigung.

In der Neigung löst der Mensch von der Leidenschaft sich ab. Es ist das Wesensgesetz, welches diese wie jede Ablösung aus der Sphäre des Scheins und den Übergang zum Reiche des Wesens bestimmt, daß allmählich, ja selbst unter einer letzten und äußersten Steigerung des Scheins sich die Wandlung vollzieht. So scheint auch im Heraustreten der Neigung die Leidenschaft mehr noch als früher und völlig zur Liebe zu werden. Leiden-

schaft und Neigung sind die Elemente aller scheinhaften Liebe, die nicht im Versagen des Gefühls, sondern einzig in seiner Ohnmacht von der wahren sich unterschieden zeigt. Und so muß es denn ausgesprochen werden, daß nicht die wahre Liebe es ist, die in Ottilie und Eduard herrscht. Die Liebe wird vollkommen nur wo sie über ihre Natur erhoben durch Gottes Walten gerettet wird. So ist das dunkle Ende der Liebe, deren Dämon Eros ist, nicht ein nacktes Scheitern, sondern die wahrhaftige Einlösung der tiefsten Unvollkommenheit, welche der Natur des Menschen selber eignet. Denn sie ist's, welche die Vollendung der Liebe ihm wehrt. Darum tritt in alles Lieben, was nur sie bestimmt, die Neigung als das eigentliche Werk des "Ἔρως θάνατος: das Eingeständnis, daß der Mensch nicht lieben könne. Während in aller geretteten, wahren Liebe die Leidenschaft secundiert wie die Neigung bleibt, macht deren Geschichte und der Übergang der einen in die andere das Wesen des Eros. Freilich führt nicht ein Tadel der Liebenden, wie Bielschowsky ihn wagt, darauf hin. Dennoch läßt selbst sein banaler Ton die Wahrheit nicht verkennen. Nachdem er nämlich die Unart, ja die zügellose Selbstsucht des Liebhabers angedeutet, heißt es von Ottiliens unbeirrter Liebe weiter: »Es mag im Leben hie und da eine solche abnorme Erscheinung anzutreffen sein. Aber dann zucken wir die Achseln und sagen: wir verstehen es nicht. Eine solche Erklärung, gegenüber einer dichterischen Erfindung abgegeben, ist ihre schwerste Verurteilung. In der Dichtung wollen und müssen wir verstehen. Denn der Dichter ist Schöpfer. Er schafft die Seelen«. Inwiefern dies zuzugeben sei, wird gewiß höchst problematisch bleiben. Unverkennbar aber ist, daß jene Goetheschen Gestalten nicht geschaffen, noch auch rein gebildet, sondern eher gebannt erscheinen können. Daher eben stammt die Art von Dunkel, welche Kunstgebilden fremd und dem allein, der dessen Wesen in dem Schein kennt, zu ergründen ist. Denn der Schein ist in dieser Dichtung nicht sowohl dargestellt, als in ihrer Darstellung selber. Darum allein kann er so viel bedeuten, darum allein bedeutet sie so viel. Bündiger enthüllt den Bruch jener Liebe dies, daß jedwede in sich gewachsne Herr dieser Welt werden muß: sei es in ihrem natürlichen Ausgang, dem gemeinsamen – nämlich streng gleichzeitigen – Tode, sei es in ihrer übernatürlichen

Dauer, der Ehe. Dies hat Goethe in der Novelle ausgesprochen, da der Augenblick der gemeinsamen Todesbereitschaft durch göttlichen Willen das neue Leben den Liebenden schenkt, auf das alte Rechte ihren Anspruch verlieren. Hier zeigt er das Leben der beiden gerettet in eben dem Sinne, in dem es den Frommen die Ehe bewahrt; in diesem Paare hat er die Macht wahrer Liebe dargestellt, die in religiöser Form auszusprechen er sich verwehrt. Demgegenüber steht im Roman in diesem Lebensbereich das zwiefache Scheitern. Während die einen, vereinsamt, dahinsterven, bleibt den Überlebenden die Ehe versagt. Der Schluß beläßt den Hauptmann und Charlotten wie die Schatten in der Vorhölle. Weil in keinem der Paare der Dichter die wahre Liebe konnte walten lassen, welche diese Welt hätte sprengen müssen, gab er unscheinbar aber unverkennbar in den Gestalten der Novelle ihr Wahrzeichen seinem Werke mit.

Über schwankende Liebe macht die Rechtsnorm sich Herr. Die Ehe zwischen Eduard und Charlotte bringt, noch verfallend, jener den Tod, weil in ihr – und sei's in mythischer Entstehung – die Größe der Entscheidung eingebettet liegt, welcher die Wahl niemals gewachsen ist. Und so spricht über sie der Titel des Romans das Urteil; Goethe halb unbewußt, wie es scheint. Denn in der Selbstanzeige sucht er den Begriff der Wahl für das sittliche Denken zu retten. »Es scheint, daß den Verfasser seine fortgesetzten physikalischen Arbeiten zu diesem seltsamen Titel veranlaßten. Er mochte bemerkt haben, daß man in der Naturlehre sich sehr oft ethischer Gleichnisse bedient, um etwas von dem Kreise menschlichen Wissens weit Entferntes näher heranzubringen; und so hat er auch wohl, in einem sittlichen Falle, eine chemische Gleichnisrede zu ihrem geistigen Ursprunge zurückführen mögen, um so mehr, als doch überall nur Eine Natur ist und auch durch das Reich der heitern Vernunftfreiheit die Spuren trüber leidenschaftlicher Notwendigkeit sich unaufhaltsam hindurchziehen, die nur durch eine höhere Hand, und vielleicht auch nicht in diesem Leben, völlig auszulöschen sind.« Aber deutlicher als diese Sätze, die vergeblich Gottes Reich, wo die Liebenden wohnen, in dem der heiteren Vernunftfreiheit zu suchen scheinen, spricht das bloße Wort. »Verwandtschaft« ist an und für sich bereits das denkbar reinste, um nächste menschliche Verbundenheit sowohl nach Wert als auch nach Gründen



zu bezeichnen. Und in der Ehe wird es stark genug, buchstäblich auch sein Metaphorisches zu machen. Weder vermag das durch die Wahl verstärkt zu werden, noch wäre insbesondere das Geistige solcher Verwandtschaft auf die Wahl gegründet. Diese rebellische Anmaßung aber beweist am unwidersprechlichsten der Doppelsinn des Wortes, das nicht abläßt, mit dem im Akt Ergriffnen zugleich den Wahlakt selber zu bedeuten. Allein in jedem Falle da Verwandtschaft zum Gegenstand einer Entschließung wird, schreitet die über die Stufe der Wahl zur Entscheidung hinüber. Diese annulliert die Wahl, um die Treue zu stiften: nur die Entscheidung, nicht die Wahl ist im Buche des Lebens verzeichnet. Denn Wahl ist natürlich und mag sogar den Elementen eignen; die Entscheidung ist transzendent. – Weil jener Liebe noch das höchste Recht nicht zukommt, nur darum also eignet dieser Ehe noch die größere Macht. Doch niemals hat der untergehenden der Dichter im mindesten ein eigenes Recht zusprechen wollen. Die Ehe kann in keinem Sinne Zentrum des Romans sein. Darüber hat, wie ungezählte andre, auch Hebbel in vollkommenem Irrtum sich befunden, wenn er sagt: »In Goethes Wahlverwandtschaften ist doch eine Seite abstrakt geblieben, es ist nämlich die unermessliche Bedeutung der Ehe für Staat und Menschheit wohl rätsonnierend angedeutet, aber nicht im Ring der Darstellung zur Anschauung gebracht worden, was gleichwohl möglich gewesen wäre und den Eindruck des ganzen Werkes noch sehr verstärkt hätte«. Und früher schon im Vorwort zur »Maria Magdalene«: »Wie Goethe, der durchaus Künstler, großer Künstler war, in den Wahlverwandtschaften einen solchen Verstoß gegen die innere Form begehen konnte, daß er, einem zerstreuten Zergliederer nicht unähnlich, der statt eines wirklichen Körpers ein Automat auf das anatomische Theater brächte, eine von Haus aus nichtige, ja unsittliche Ehe, wie die zwischen Eduard und Charlotte, zum Mittelpunkt seiner Darstellung machte und dies Verhältnis behandelte und benützte, als ob es ein ganz entgegengesetztes, ein vollkommen berechtigtes wäre, wüßte ich mir nicht zu erklären«. Abgesehen davon, daß die Ehe im Geschehen nicht die Mitte ist, sondern Mittel – so wie Hebbel sie erfaßt, hat Goethe nicht und so wollte er sie nicht erscheinen lassen. Denn zu tief wird er empfunden haben, daß »von Haus aus« gar nichts über sie gesagt

werden, ihre Sittlichkeit allein als Treue, nur als Untreue ihre Unsittlichkeit sich erweisen könnte. Geschweige, daß etwa die Leidenschaft ihre Grundlage bilden könnte. Platt, doch nicht falsch sagt der Jesuit Baumgartner: »Sie lieben sich, aber ohne jene Leidenschaft, welche für krankhafte und empfindsame Gemüter den einzigen Reiz des Lebens ausmacht«. Aber darum nicht weniger ist die eheliche Treue bedingt. Bedingt in dem doppelten Sinne: durchs notwendig wie durchs hinreichend Bedingende. Jenes liegt in dem Fundamente der Entscheidung. Sie ist gewiß nicht willkürlicher darum, weil die Leidenschaft nicht ihr Kriterium ist. Vielmehr steht dies nur umso unzweideutiger und strenger in dem Charakter der Erfahrung vor ihr. Nur diejenige Erfahrung nämlich vermag die Entscheidung zu tragen, welche, jenseits alles späteren Geschehens und Vergleichens, wesensmäßig dem Erfahrenden sich einmalig zeigt und einzig, während jeder Versuch aufs Erlebnis Entscheidung zu gründen früher oder später den aufrechten Menschen mißlingt. Ist diese notwendige Bedingung ehelicher Treue gegeben, dann heißt Pflichterfüllung ihre hinreichende. Nur wenn von beiden eine frei vom Zweifel ob sie da war bleiben kann, läßt sich der Grund des Bruchs der Ehe sagen. Nur dann ist klar, ob er »von Hause aus« notwendig ist, ob noch durch Umkehr eine Rettung zu erhoffen steht. Und hiermit gibt sich jene Vorgeschichte, die Goethe dem Roman ersonnen hat, als Zeugnis des untrüglichen Gefühls. Früher schon haben sich Eduard und Charlotte geliebt, doch des ungeachtet beide ein nichtiges Ehebündnis geschlossen, bevor sie einander sich vereinten. Nur auf diese einzige Weise vielleicht konnte in der Schwebe bleiben, worin im Leben beider Gatten der Fehltritt liegt: ob in der frühern Unschlüssigkeit, ob in der gegenwärtigen Untreue. Denn die Hoffnung mußte Goethe erhalten, daß schon einmal siegreicher Bindung auch nun zu dauern bestimmt sei. Daß aber dann nicht als rechtliche Form noch auch als bürgerliche diese Ehe dem Schein, der sie verführt, begegnen könne, ist schwerlich dem Dichter entgangen. Nur im Sinne der Religion wäre dies ihr gegeben, in dem »schlechtere« Ehen als sie ihren unantastbaren Bestand haben. Demnach ist ganz besonders tief das Mißlingen aller Einigungsversuche dadurch motiviert, daß diese von einem Manne ausgehen, welcher mit der Weihe des Geistlichen selber die Macht

und das Recht abgelegt hat, die allein solche rechtfertigen können. Doch da ihnen Vereinigung nicht mehr vergönnt, bleibt am Ende die Frage siegreich, die entschuldigend alles begleitet: war das nicht nur die Befreiung aus von Anfang verfehltem Beginnen? Wie dem nun sei – diese Menschen sind aus der Bahn der Ehe gerissen, um unter andern Gesetzen ihr Wesen zu finden. Heiler als Leidenschaft doch nicht hilfreicher führt auch Neigung nur dem Untergang die entgegen, die der ersten entsagen. Aber nicht die Einsamen richtet sie zugrunde wie jene. Unzertrennlich geleitet sie die Liebenden hinab, ausgesöhnt erreichen sie das Ende. Auf diesem letzten Weg wenden sie einer Schönheit sich zu, die nicht mehr dem Schein verhaftet ist, und sie stehen im Bereich der Musik. »Aussöhnung« hat Goethe jenes dritte Gedicht der »Trilogie« genannt, in welchem die Leidenschaft zur Ruhe geht. Es ist »das Doppelglück der Töne wie der Liebe«, das hier, keineswegs als Krönung, sondern als erste schwache Ahnung, als fast noch hoffnungsloser Morgenschimmer den Gequälten leuchtet. Die Musik kennt ja die Aussöhnung in der Liebe und aus diesem Grunde trägt das letzte Gedicht der Trilogie als einziges eine Widmung, während der »Elegie« in ihrem Motto wie in ihrem Ende das »Laßt mich allein« der Leidenschaft entfährt. Versöhnung aber, die im Weltlichen blieb, mußte schon dadurch als Schein sich enthüllen und wohl dem Leidenschaftlichen, dem er endlich sich trübte. »Die hehre Welt, wie schwindet sie den Sinnen!« »Da schwebt hervor Musik mit Engelsschwingen« und nun verspricht der Schein erst ganz zu weichen, nun erst die Trübung ersehnt und vollkommen zu werden. »Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen | Den Götterwert der Töne wie der Tränen.« Diese Tränen, die beim Hören der Musik das Auge füllen, entziehen ihm die sichtbare Welt. Damit ist jener tiefe Zusammenhang angedeutet, welcher Hermann Cohen, der im Sinn des greisen Goethe vielleicht besser als nur einer all der Interpreten fühlte, in einer flüchtigen Bemerkung geleitet zu haben scheint. »Nur der Lyriker, der in Goethe zur Vollendung kommt, nur der Mann, der Tränen sät, die Tränen der unendlichen Liebe, nur er konnte dem Roman diese Einheitlichkeit stiften.« Freilich ist das nicht mehr als eben erahnt, auch führt von hier kein Weg die Deutung weiter. Denn dies vermag nur die Erkenntnis, daß jene »unendliche« Liebe

weit weniger ist als die schlichte, von der man sagt, daß sie über den Tod hinaus dauert, daß es die Neigung ist, die in den Tod führt. Aber darin wirkt ihr Wesen und kündigt wenn man so will die Einheitlichkeit des Romans sich an, daß die Neigung, wie die Verschleierung des Bildes durch Tränen in der Musik, so in der Aussöhnung den Untergang des Scheins durch die Rührung hervorruft. Eben die Rührung nämlich ist jener Übergang, in welchem der Schein – der Schein der Schönheit als der Schein der Versöhnung – noch einmal am süßesten dämmt vor dem Vergehen. Sprachlich können weder Humor noch Tragik die Schönheit fassen, in einer Aura durchsichtiger Klarheit vermag sie nicht zu erscheinen. Deren genauester Gegensatz ist die Rührung. Weder Schuld noch Unschuld, weder Natur noch Jenseits gelten ihr streng unterschieden. In dieser Sphäre erscheint Ottilie, dieser Schleier muß über ihrer Schönheit liegen. Denn die Tränen der Rührung, in welchen der Blick sich verschleiert, sind zugleich der eigenste Schleier der Schönheit selbst. Aber Rührung ist nur der Schein der Versöhnung. Und wie ist gerade jene trügerische Harmonie in dem Flötenspiele der Liebenden unbeständig und rührend. Von Musik ist ihre Welt ganz verlassen. Wie denn der Schein, dem die Rührung verbunden ist, so mächtig nur in denen werden kann, die, wie Goethe, nicht von Ursprung an durch Musik im Innersten berührt und vor der Gewalt lebender Schönheit gefeit sind. Ihr Wesenhaftes zu erretten ist das Ringen Goethes. Darinnen trübt der Schein dieser Schönheit sich mehr und mehr, wie die Durchsichtigkeit einer Flüssigkeit in der Erschütterung, in der sie Kristalle bildet. Denn nicht die kleine Rührung, die sich selbst genießt, die große der Erschütterung allein ist es, in welcher der Schein der Versöhnung den schönen überwindet und mit ihm zuletzt sich selbst. Die tränenvolle Klage: das ist Rührung. Und wie dem tränenlosen Wehgeschrei so gibt auch ihr der Raum der dionysischen Erschütterung Resonanz. »Trauer und Schmerz im Dionysischen als die Tränen, die dem steten Untergang alles Lebens geweint werden, bilden die sanfte Ekstase; es ist »das Leben der Zikade, die ohne Speise und Trank singt, bis sie stirbt.« So Bernoulli zum hunderteinundvierzigsten Kapitel des »Mutterrechts«, wo Bachofen von der Zikade handelt, dem Tiere, das ursprünglich nur der dunklen Erde eigen vom mythischen Tiefsinn der Grie-

chen in den Verband der uranischen Sinnbilder hinaufgehoben ward. Was anders meinte Goethes Sinnen um Ottiliens Lebensausgang?

Je tiefer die Rührung sich versteht, desto mehr ist sie Übergang; ein Ende bedeutet sie niemals für den wahren Dichter. Eben das will es besagen, wenn die Erschütterung sich als ihr bestes Teil zeigt und dasselbe meint, obzwar in sonderbarer Beziehung, Goethe, wenn er in der Nachlese zur Poetik des Aristoteles sagt: »Wer nun auf dem Wege einer wahrhaft sittlichen innern Ausbildung fortschreitet, wird empfinden und gestehn, daß Tragödien und tragische Romane den Geist keineswegs beschwichtigen, sondern das Gemüt und das was wir das Herz nennen, in Unruhe versetzen und einem vagen unbestimmten Zustande entgegenführen; diesen liebt die Jugend und ist daher für solche Produktionen leidenschaftlich eingenommen«. Übergang aber wird die Rührung aus der verworrenen Ahnung »auf dem Wege einer wahrhaft sittlichen . . . Ausbildung« nur zu dem einzig objektiven Gegenstande der Erschütterung sein, zum Erhabenen. Eben dieser Übergang ist es, der im Untergang des Scheines sich vollzieht. Jener Schein, der in Ottiliens Schönheit sich darstellt, ist der untergehende. Denn es ist nicht so zu verstehen, als führe äußere Not und Gewalt den Untergang der Ottilie herauf, sondern in der Art ihres Scheins selbst liegt es begründet, daß er verlöschen muß, daß er es bald muß. Ein ganz anderer ist er als der triumphierende blendender Schönheit, der Lucianens ist oder Lucifers. Und während der Gestalt der Goetheschen Helena und der berühmteren der Mona Lisa aus dem Streit dieser beiden Arten des Scheins das Rätsel ihrer Herrlichkeit entstammt, ist die Ottiliens nur durchwaltet von dem einen Schein, der verlischt. In jede ihrer Regungen und Gesten hat der Dichter dies gelegt, um zuletzt, am düstersten und zartesten zugleich, in ihrem Tagebuche mehr und mehr das Dasein einer Schwindenden sie führen zu lassen. Also nicht der Schein der Schönheit schlechthin, der sich zwiefach erweist, ist in Ottilie erschienen, sondern allein jener eine ihr eigene vergehende. Aber freilich erschließt der die Einsicht im schönen Schein überhaupt und gibt erst darin sich selbst zu erkennen. Daher sieht jede Anschauung, die die Gestalt der Ottilie erfaßt, vor sich die alte Frage erstehen, ob Schönheit Schein sei.

Alles wesentlich Schöne ist stets und wesentlich aber in unendlich verschiedenen Graden dem Schein verbunden. Ihre höchste Intensität erreicht diese Verbindung im manifest Lebendigen und zwar gerade hier deutlich polar in triumphierendem und verlöschendem Schein. Alles Lebendige nämlich ist, je höher sein Leben geartet desto mehr, dem Bereiche des wesentlich Schönen enthoben und in seiner Gestalt bekundet demnach dieses wesentlich Schöne sich am meisten als Schein. Schönes Leben, Wesentlich-Schönes und scheinhafte Schönheit, diese drei sind identisch. In diesem Sinne hängt gerade die Platonische Theorie des Schönen mit dem noch älteren Problem des Scheins darin zusammen, daß sie, nach dem Symposion, zunächst auf die leiblich lebendige Schönheit sich richtet. Wenn dennoch dieses Problem in der Platonischen Spekulation latent bleibt, so liegt es daran, daß dem Platon als Griechen die Schönheit mindestens ebenso wesentlich im Jüngling sich darstellt als im Mädchen, die Fülle des Lebens aber im Weiblichen größer ist als im Männlichen. Ein Moment des Scheins jedoch bleibt noch im Unleben-digsten erhalten, für den Fall, daß es wesentlich schön ist. Und dies ist der Fall aller Kunstwerke – unter ihnen am mindesten der Musik. Demnach bleibt in aller Schönheit der Kunst jener Schein, will sagen jenes Streifen und Grenzen ans Leben noch wohnen und sie ist ohne diesen nicht möglich. Nicht aber umfaßt derselbe ihr Wesen. Dieses weist vielmehr tiefer hinab auf dasjenige, was am Kunstwerk im Gegensatze zum Schein als das Ausdruckslose bezeichnet werden darf, außerhalb dieses Gegensatzes aber in der Kunst weder vorkommt, noch eindeutig benannt werden kann. Zum Schein nämlich steht das Ausdruckslose, wiewohl im Gegensatz, doch in derart notwendigem Verhältnis, daß eben das Schöne, ob auch selber nicht Schein, aufhört ein wesentlich Schönes zu sein, wenn der Schein von ihm schwindet. Denn dieser gehört ihm zu als die Hülle und als das Wesensgesetz der Schönheit zeigt sich somit, daß sie als solche nur im Verhüllten erscheint. Nicht also ist, wie banale Philosopheme lehren, die Schönheit selbst Schein. Vielmehr enthält die berühmte Formel, wie sie zuletzt in äußerster Verflachung Solger entwickelte, es sei Schönheit die sichtbar gewordene Wahrheit, die grundsätzlichsste Entstellung dieses großen Gegenstandes. Auch hätte Simmel dies Theorem nicht so läßlich

aus Goetheschen Sätzen, die sich dem Philosophen oft durch alles andere empfehlen als ihren Wortlaut, entnehmen dürfen. Diese Formel, die, da Wahrheit doch an sich nicht sichtbar ist und nur auf einem ihr nicht eigenen Zuge ihr Sichtbarwerden beruhen könnte, die Schönheit zu einem Schein macht, läuft zuletzt, ganz abgesehen von ihrem Mangel an Methodik und Vernunft, auf philosophisches Barbarentum hinaus. Denn nichts anderes bedeutet es, wenn der Gedanke, es ließe sich die Wahrheit des Schönen enthüllen, in ihr genährt wird. Nicht Schein, nicht Hülle für ein anderes ist die Schönheit. Sie selbst ist nicht Erscheinung, sondern durchaus Wesen, ein solches freilich, welches wesenhaft sich selbst gleich nur unter der Verhüllung bleibt. Mag daher Schein sonst überall Trug sein – der schöne Schein ist die Hülle vor dem notwendig Verhülltesten. Denn weder die Hülle noch der verhüllte Gegenstand ist das Schöne, sondern dies ist der Gegenstand in seiner Hülle. Enthüllt aber würde er unendlich unscheinbar sich erweisen. Hier gründet die uralte Anschauung, daß in der Enthüllung das Verhüllte sich verwandelt, daß es »sich selbst gleich« nur unter der Verhüllung bleiben wird. Also wird allem Schönen gegenüber die Idee der Enthüllung zu der der Unenthüllbarkeit. Sie ist die Idee der Kunstkritik. Die Kunstkritik hat nicht die Hülle zu heben, vielmehr durch deren genaueste Erkenntnis als Hülle erst zur wahren Anschauung des Schönen sich zu erheben. Zu der Anschauung, die der sogenannten Einfühlung niemals und nur unvollkommen einer reineren Betrachtung des Naiven sich eröffnen wird: zur Anschauung des Schönen als Geheimnis. Niemals noch wurde ein wahres Kunstwerk erfaßt, denn wo es unausweichlich als Geheimnis sich darstellte. Nicht anders nämlich ist jener Gegenstand zu bezeichnen, dem im letzten die Hülle wesentlich ist. Weil nur das Schöne und außer ihm nichts verhüllend und verhüllt wesentlich zu sein vermag, liegt im Geheimnis der göttliche Seinsgrund der Schönheit. So ist denn der Schein in ihr eben dies: nicht die überflüssige Verhüllung der Dinge an sich, sondern die notwendige von Dingen für uns. Göttlich notwendig ist solche Verhüllung zu Zeiten, wie denn göttlich bedingt ist, daß, zur Unzeit enthüllt, in nichts jenes Unscheinbare sich verflüchtigt, womit Offenbarung die Geheimnisse ablöst. Kants Lehre, daß ein Relationscharakter

die Grundlage der Schönheit sei, setzt demnach in einer sehr viel höhern Sphäre als der psychologischen siegreich ihre methodischen Tendenzen durch. Alle Schönheit hält wie die Offenbarung geschichtsphilosophische Ordnungen in sich. Denn sie macht nicht die Idee sichtbar, sondern deren Geheimnis.

Um jener Einheit willen, die Hülle und Verhülltes in ihr bilden, kann sie wesentlich da allein gelten, wo die Zweiheit von Nacktheit und Verhüllung noch nicht besteht: in der Kunst und in den Erscheinungen der bloßen Natur. Je deutlicher hingegen diese Zweiheit sich ausspricht, um zuletzt im Menschen sich aufs höchste zu bekräftigen, desto mehr wird es klar: in der hüllenlosen Nacktheit ist das wesentlich Schöne gewichen und im nackten Körper des Menschen ist ein Sein über aller Schönheit erreicht – das Erhabene, und ein Werk über allen Gebilden – das des Schöpfers. Damit erschließt sich die letzte jener rettenden Korrespondenzen, in denen mit unvergleichlich strenger Genauigkeit die zart gebildete Novelle dem Roman entspricht. Wenn dort der Jüngling die Geliebte entblößt, so ist es nicht um der Lust, es ist um des Lebens willen. Er betrachtet nicht ihren nackten Körper und gerade darum nimmt er seine Hoheit wahr. Der Dichter wählt nicht müßige Worte, wenn er sagt: »Hier überwand die Begierde zu retten jede andere Betrachtung«. Denn in der Liebe vermag nicht Betrachtung zu herrschen. Nicht dem Willen zum Glück, wie es ungebrochen nur flüchtig in den seltensten Akten der Kontemplation, in der »halkyonischen« Stille der Seele verweilt, ist die Liebe entsprungen. Ihr Ursprung ist die Ahnung des seligen Lebens. Wie aber die Liebe als bitterste Leidenschaft sich selbst vereitelt, wo in ihr die *vita contemplativa* dennoch die mächtigste, die Anschauung der Herrlichsten ersehnter als die Vereinigung mit der Geliebten ist, das stellen die Wahlverwandtschaften im Schicksal Eduards und der Ottilie dar. Dergestalt ist kein Zug der Novelle vergeblich. Sie ist der Freiheit und Notwendigkeit nach, die sie dem Roman gegenüber zeigt, dem Bild im Dunkel eines Münsters vergleichbar, das dies selber darstellt und so mitten im Innern eine Anschauung vom Orte mitteilt, die sich sonst versagt. Sie bringt damit zugleich den Abglanz des hellen, ja des nüchternen Tages hinein. Und wenn diese Nüchternheit heilig scheint, so ist das Wunderlichste, daß sie es vielleicht nur



Goethen nicht ist. Denn seine Dichtung bleibt dem Innenraum im verschleierte Lichte zugewendet, das in bunten Scheiben sich bricht. Kurz nach ihrer Vollendung schreibt er an Zelter: »Wo Ihnen auch mein neuer Roman begegnet, nehmen Sie ihn freundlich auf. Ich bin überzeugt, daß Sie der durchsichtige und undurchsichtige Schleier nicht verhindern wird, bis auf die eigentlich intentionierte Gestalt hineinzusehen«. Dies Wort vom Schleier war ihm mehr als Bild – es ist die Hülle, welche immer wieder ihn bewegen mußte, wo er um Einsicht in die Schönheit rang. Drei Gestalten seines Lebenswerks sind diesem Ringen, das wie kein anderes ihn erschütterte, entwachsen: Mignon, Ottilie, Helena. »So laßt mich scheinen bis ich werde! Zieht mir das weiße Kleid nicht aus! Ich eile von der schönen Erde! Hinab in jenes feste Haus. Dort ruh ich eine kleine Stille! Dann öffnet sich der frische Blick! Ich lasse dann die reine Hülle! Den Gürtel und den Kranz zurück.« Und auch Helena läßt sie zurück: »Kleid und Schleier bleiben ihm in den Armen«. Goethe kennt, was über den Trug dieses Scheins gefabelt wurde. Er läßt den Faust mahnen: »Halte fest, was dir von allem übrig blieb. Das Kleid, laß es nicht los. Da zupfen schon! Dämonen an den Zipfeln, möchten gern! Zur Unterwelt es reißen. Halte fest! Die Göttin ist's nicht mehr, die du verlorst! Doch göttlich ist's«. Unterschieden von diesen aber bleibt die Hülle von Ottilie als ihr lebendiger Leib. Nur mit ihr spricht sich klar das Gesetz aus, das gebrochener an den andern sich kundgibt: Je mehr das Leben entweicht, desto mehr alle scheinhafte Schönheit, die ja am Lebendigen einzig zu haften vermag, bis im gänzlichen Ende des einen auch die andere vergehn muß. Unenthüllbar ist also nichts Sterbliches. Wenn daher den äußersten Grad solcher Unenthüllbarkeit wahrheitsgemäß die Maximen und Reflektionen mit dem tiefen Worte bezeichnen: »Die Schönheit kann nie über sich selbst deutlich werden« so bleibt doch Gott, vor dem kein Geheimnis und alles Leben ist. Als Leiche erscheint uns der Mensch und als Liebe sein Leben, wenn sie vor Gott sind. Daher hat der Tod Macht zu entblößen wie die Liebe. Unenthüllbar ist nur die Natur, die ein Geheimnis verwahrt, so lange Gott sie bestehn läßt. Entdeckt wird die Wahrheit im Wesen der Sprache. Es entblößt sich der menschliche Körper, ein Zeichen, daß der Mensch selbst vor Gott tritt –

Dem Tod muß die Schönheit verfallen, die nicht in der Liebe sich preisgibt. Ottilie kennt ihren Todesweg. Weil sie im Innersten ihres jungen Lebens ihn vorgezeichnet erkennt, ist sie – nicht im Tun sondern im Wesen – die jugendhafteste aller Gestalten, die Goethe geschaffen. Wohl verleiht das Alter die Bereitschaft zum Sterben, Jugend aber ist Todesbereitschaft. Wie verborgen hat doch Goethe von Charlotte es ausgesagt, daß sie »gern leben mochte«. Nie hat in einem Werk er der Jugend gegeben, was er in Ottilien ihr zugestand: das ganze Leben wie es aus seiner eigenen Dauer seinen eigenen Tod hat. Ja man darf sagen, daß er in Wahrheit, wenn für irgend etwas, gerade hierfür blind war. Wenn dennoch Ottiliens Dasein in dem Pathos, das von allen andern es unterscheidet, auf das Leben der Jugend hinweist, so konnte nur durch das Geschick ihrer Schönheit Goethe mit diesem Anblick, dem sein Wesen sich verweigerte, ausgesöhnt werden. Hierauf gibt es einen eigenartigen und gewissermaßen quellenmäßigen Hinweis. Im Mai 1809 richtete Bettina an Goethe einen Brief, der den Aufstand der Tiroler berührt und in dem es heißt: »Ja Goethe, während diesem hat es sich ganz anders in mir gestaltet ... düstre Hallen, die prophetische Monumente gewaltiger Todeshelden umschließen, sind der Mittelpunkt meiner schweren Ahnungen ... Ach vereine Dich doch mit mir« der Tiroler »zu gedenken ... es ist des Dichters Ruhm, daß er den Helden die Unsterblichkeit sichere!« Im August desselben Jahres schrieb Goethe die letzte Fassung des dritten Kapitels aus dem zweiten Teil der Wahlverwandtschaften, wo es im Tagebuch der Ottilie heißt: »Eine Vorstellung der alten Völker ist ernst und kann furchtbar scheinen. Sie dachten sich ihre Vorfahren in großen Höhlen, ringsumher auf Thronen sitzend, in stummer Unterhaltung. Dem Neuen, der hereintrat, wenn er würdig genug war, standen sie auf und neigten ihm einen Willkommen. Gestern, als ich in der Kapelle saß und meinem geschnitzten Stuhle gegenüber noch mehrere umhergestellt sah, erschien mir jener Gedanke gar freundlich und anmutig. Warum kannst du nicht sitzen bleiben? dachte ich bei mir selbst, still und in dich gekehrt sitzen bleiben, lange, lange, bis endlich die Freunde kämen, denen du aufstündest und ihren Platz mit freundlichem Neigen anwiesest«. Es liegt nahe, diese Anspielung auf Walhall als unbewußte oder wissentliche

Erinnerung an die Briefstelle Bettinens zu verstehen. Denn die Stimmungsverwandtschaft jener kurzen Sätze ist auffallend, auffallend bei Goethe der Gedanke an Walhall, auffallend endlich, wie unvermittelt er in die Aufzeichnung der Ottilie eingeführt ist. Wäre es nicht ein Hinweis darauf, daß Goethe sich Bettinens heldisches Gebaren in jenen sanftern Worten der Ottilie näher brachte?

Man ermesse nach alledem, ob es Wahrheit ist oder eitel Mystifikation, wenn Gundolf mit gespielterm Freisinn behauptet: »Die Gestalt Ottiliens ist weder der Hauptgehalt, noch das eigentliche Problem der Wahlverwandtschaften« und ob es einen Sinn gibt, wenn er hinzufügt: »aber ohne den Augenblick, da Goethe das geschaut, was im Werk als Ottilie erscheint, wäre wohl weder der Gehalt verdichtet noch das Problem so gestaltet worden«. Denn was ist in alledem klar, wenn nicht eins: daß die Gestalt, ja der Name der Ottilie es ist, der Goethe an diese Welt bannte, um wahrhaft eine Vergehende zu erretten, eine Geliebte in ihr zu erlösen. Sulpiz Boisseree hat er es gestanden, der mit den wunderbaren Worten es festgehalten hat, in denen er dank der innigsten Anschauung von dem Dichter zugleich tiefer auf das Geheimnis seines Werkes hinweist als er ahnen mochte. »Unterwegs kamen wir dann auf die Wahlverwandtschaften zu sprechen. Er legte Gewicht darauf, wie rasch und unaufhaltsam er die Katastrophe herbeigeführt. Die Sterne waren aufgegangen; er sprach von seinem Verhältnis zur Ottilie, wie er sie lieb gehabt und wie sie ihn unglücklich gemacht. Er wurde zuletzt fast rätselhaft ahnungsvoll in seinen Reden. – Dazwischen sagte er dann wohl einen heitern Vers. So kamen wir müde, gereizt, halb ahnungsvoll, halb schläfrig im schönsten Sternenlicht . . . nach Heidelberg.« Wenn es dem Berichtenden nicht entgangen ist, wie mit dem Aufgang der Sterne Goethes Gedanken auf sein Werk sich hinlenkten, so hat er selbst wohl kaum gewußt – wovon doch seine Sprache Zeugnis ablegt – wie über Stimmung erhaben der Augenblick war und wie deutlich die Mahnung der Sterne. In ihr bestand als Erfahrung was längst als Erlebnis verweht war. Denn unter dem Symbol des Sterns war einst Goethe die Hoffnung erschienen, die er für die Liebenden fassen mußte. Jener Satz, der, mit Hölderlin zu reden, die Cäsar des Werkes enthält und in dem, da die Um-

schlungenen ihr Ende besiegeln, alles inne hält, lautet: »Die Hoffnung fuhr wie ein Stern, der vom Himmel fällt, über ihre Häupter weg«. Sie gewahren sie freilich nicht und nicht deutlicher konnte gesagt werden, daß die letzte Hoffnung niemals dem eine ist, der sie hegt, sondern jenen allein, für die sie gehegt wird. Damit tritt denn der innerste Grund für die »Haltung des Erzählers« zutage. Er allein ist's, der im Gefühle der Hoffnung den Sinn des Geschehens erfüllen kann, ganz so wie Dante die Hoffnungslosigkeit der Liebenden in sich selber aufnimmt, wenn er nach den Worten der Francesca da Rimini fällt »als fiele eine Leiche«. Jene paradoxeste, flüchtigste Hoffnung taucht zuletzt aus dem Schein der Versöhnung, wie im Maß, da die Sonne verlischt, im Dämmer der Abendstern aufgeht, der die Nacht überdauert. Dessen Schimmer gibt freilich die Venus. Und auf solchem geringsten beruht alle Hoffnung, auch die reichste kommt nur aus ihm. So rechtfertigt am Ende die Hoffnung den Schein der Versöhnung und der Satz des Platon, widersinnig sei es, den Schein des Guten zu wollen, erleidet seine einzige Ausnahme. Denn der Schein der Versöhnung darf, ja er soll gewollt werden: er allein ist das Haus der äußersten Hoffnung. So entringt sie sich ihm zuletzt und nur wie eine zitternde Frage klingt jenes »wie schön« am Ende des Buches den Toten nach, die, wenn je, nicht in einer schönen Welt wir erwachen hoffen, sondern in einer seligen. Elpis bleibt das letzte der Urworte: der Gewißheit des Segens, den in der Novelle die Liebenden heimtragen, erwidert die Hoffnung auf Erlösung, die wir für alle Toten hegen. Sie ist das einzige Recht des Unsterblichkeitglaubens, der sich nie am eigenen Dasein entzünden darf. Doch gerade dieser Hoffnung wegen sind jene christlich-mystischen Momente fehl am Ort, die sich am Ende – ganz anders wie bei den Romantikern – aus dem Bestreben alles Mythische der Grundsicht zu veredeln, eingefunden haben. Nicht also dies nazarenische Wesen, sondern das Symbol des über die Liebenden herabfahrenden Sterns ist die gemäße Ausdrucksform dessen, was vom Mysterium im genauen Sinn dem Werke einwohnt. Das Mysterium ist im Dramatischen dasjenige Moment, in dem dieses aus dem Bereiche der ihm eigenen Sprache in einen höheren und ihr nicht erreichbaren hineinragt. Es kann daher niemals in Worten, sondern einzig und allein in der

Darstellung zum Ausdruck kommen, es ist das »Dramatische« im strengsten Verstande. Ein analoges Moment der Darstellung ist in den Wahlverwandtschaften der fallende Stern. Zu ihrer epischen Grundlage im Mythischen, ihrer lyrischen Breite in Leidenschaft und Neigung, tritt ihre dramatische Krönung im Mysterium der Hoffnung. Schließt eigentliche Mysterien die Musik, so bleibt dies freilich eine stumme Welt, aus welcher niemals ihr Erklingen steigen wird. Doch welcher ist es zugeeignet, wenn nicht dieser, der es mehr als Aussöhnung verspricht: die Erlösung. Das ist in jene »Tafel« gezeichnet, die George über Beethovens Geburtshaus in Bonn gesetzt hat:

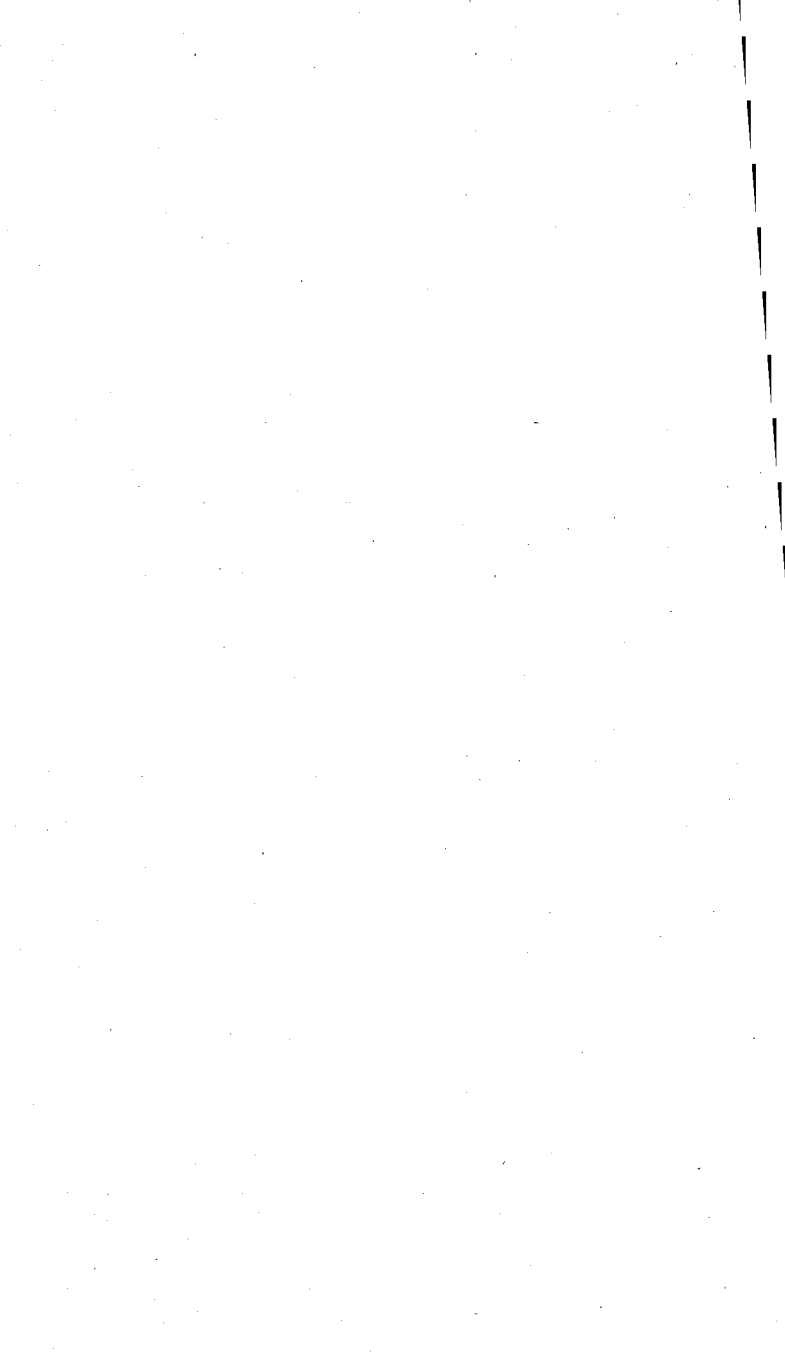
Eh ihr zum kampf erstarkt auf eurem sterne  
Sing ich euch streit und sieg von oberen sternem.  
Eh ihr den leib ergreift auf diesem sterne  
Erfind ich euch den traum bei ewigen sternem.

Erhabner Ironie scheint dies »Eh ihr den leib ergreift« bestimmt zu sein. Jene Liebenden ergreifen ihn nie – was tut es, wenn sie nie zum Kampf erstarkten? Nur um der Hoffnungslosen willen ist uns die Hoffnung gegeben.



# Ursprung des deutschen Trauerspiels

Entworfen 1916    Verfaßt 1925  
Damals wie heute meiner Frau gewidmet





## Inhalt

ERKENNTNISKRITISCHE VORREDE .....	207
Begriff des Traktats – Erkenntnis und Wahrheit – Philosophische Schönheit – Aufteilung und Zerstreuung im Begriff – Idee als Konfiguration – Das Wort als Idee – Idee nicht klassifizierend – Burdachs Nominalismus – Verismus, Synkretismus, Induktion – Die Kunstgattungen bei Croce – Ursprung – Monadologie – Mißachtung und Mißdeutung der Barocktragödie – »Würdigung« – Barock und Expressionismus – Pro domo	
TRAUERSPIEL UND TRAGÖDIE .....	238
Barocke Theorie des Trauerspiels – Einfluß des Aristoteles – bedeutungslos – Geschichte als Gehalt des Trauerspiels – Theorie der Souveränität – Byzantinische Quellen – Herodesdramen – Entschlußunfähigkeit – Tyrann als Märtyrer, Märtyrer als Tyrann – Unterschätzung des Märtyrerdramas – Christliche Chronik und Trauerspiel – Immanenz des Barockdramas – Spiel und Reflexion – Souverän als Kreatur – Die Ehre – Vernichtung des historischen Ethos – Schauplatz – Der Höfling als Heiliger und Intrigant – Didaktische Absicht des Trauerspiels	
Volkelts »Ästhetik des Tragischen« – Nietzsches »Geburt der Tragödie« – Tragödientheorie des deutschen Idealismus – Tragödie und Sage – Königtum und Tragödie – Alte und neue »Tragödie« – Der tragische Tod als Rahmen – Tragischer, prozessualer und platonischer Dialog – Trauer und Tragik – Sturm und Drang, Klassik – Haupt- und Staatsaktion, Puppenspiel – Intrigant als komische Person – Begriff des Schicksals im Schicksalsdrama – Natürliche und tragische Schuld – Das Requisit – Die Geisterstunde und die Geisterwelt	279
Rechtfertigungslehre, Ἀπάθεια, Melancholie – Trübsinn des Fürsten – Melancholie, körperlich und seelisch –	317

Die Lehre vom Saturn – Sinnbilder: Hund, Kugel, Stein  
– Acedia und Untreue – Hamlet

ALLEGORIE UND TRAUERSPIEL ..... 336

Symbol und Allegorie im Klassizismus – Symbol und  
Allegorie in der Romantik – Ursprung der neueren Alle-  
gorie – Beispiele und Belege – Antinomien der Alle-  
gorese – Die Ruine – Allegorische Entseelung – Alle-  
gorische Zerstückelung

Die allegorische Person – Das allegorische Zwischenspiel 366  
– Titel und Sentenzen – Metaphorik – Sprachtheoretisches  
aus dem Barock – Der Alexandriner – Sprachzerstücker-  
lung – Die Oper – Ritter über die Schrift

Die Leiche als Emblem – Götterleiber im Christentum – 390  
Trauer im Ursprung der Allegorie – Die Schrecken und  
Verheißungen des Satan – Grenze des Tiefsinns – ›Pon-  
deración misteriosa‹

NACHWEISE ..... 410

## Erkenntniskritische Vorrede

Da im Wissen sowohl als in der Reflexion kein Ganzes zusammengebracht werden kann, weil jenem das Innre, dieser das Äußere fehlt, so müssen wir uns die Wissenschaft notwendig als Kunst denken, wenn wir von ihr irgend eine Art von Ganzheit erwarten. Und zwar haben wir diese nicht im Allgemeinen, im Überschwänglichen zu suchen, sondern, wie die Kunst sich immer ganz in jedem einzelnen Kunstwerk darstellt, so sollte die Wissenschaft sich auch jedesmal ganz in jedem einzelnen Behandelten erweisen.

*Johann Wolfgang von Goethe: Materialien  
zur Geschichte der Farbenlehre*

Es ist dem philosophischen Schrifttum eigen, mit jeder Wendung von neuem vor der Frage der Darstellung zu stehen. Zwar wird es in seiner abgeschlossenen Gestalt Lehre sein, solche Abgeschlossenheit ihm zu leihen aber liegt nicht in der Gewalt des bloßen Denkens. Philosophische Lehre beruht auf historischer Kodifikation. So ist sie denn auch *more geometrico* nicht zu beschwören. Wie deutlich es Mathematik belegt, daß die gänzliche Elimination des Darstellungsproblems, als welche jede streng sachgemäße Didaktik sich gibt, das Signum echter Erkenntnis ist, gleich bündig stellt sich ihr Verzicht auf den Bereich der Wahrheit, den die Sprachen meinen, dar. Was an den philosophischen Entwürfen Methode ist, das geht nicht auf in ihrer didaktischen Einrichtung. Und dies besagt nichts anderes, als daß ihnen eine Esoterik eignet, die abzulegen sie nicht vermögen, die zu verleugnen ihnen untersagt ist, die zu rühmen sie richten würde. Die Alternative der philosophischen Form, welche durch die Begriffe von der Lehre und von dem esoterischen Essay gestellt wird, ist's, die der Systembegriff des XIX. Jahrhunderts ignoriert. Soweit er die Philosophie bestimmt, droht diese einem Synkretismus sich zu bequemen, der die Wahrheit in einem zwischen Erkenntnissen gezogenen Spinnennetz einzufangen sucht als käme sie von draußen herzugeflogen. Aber ihr angelernter Universalismus bleibt weit entfernt, die didaktische Autorität der Lehre zu erreichen. Will die Philosophie nicht als vermittelnde Anleitung zum Erkennen, sondern als Darstellung

der Wahrheit das Gesetz ihrer Form bewahren, so ist der Übung dieser ihrer Form, nicht aber ihrer Antizipation im System, Gewicht beizulegen. Diese Übung hat sich allen Epochen, denen die unumschreibliche Wesenheit des Wahren vor Augen stand, in einer Propädeutik aufgenötigt, die man mit dem scholastischen Terminus des Traktats darum ansprechen darf, weil er jenen wenn auch latenten Hinweis auf die Gegenstände der Theologie enthält, ohne welche der Wahrheit nicht gedacht werden kann. Traktate mögen lehrhaft zwar in ihrem Ton sein; ihrer innersten Haltung nach bleibt die Bündigkeit einer Unterweisung ihnen versagt, welche wie die Lehre aus eigener Autorität sich zu behaupten vermöchte. Nicht weniger entraten sie der Zwangsmittel des mathematischen Beweises. In ihrer kanonischen Form wird als einziges Bestandteil einer mehr fast erziehlischen als lehrenden Intention das autoritäre Zitat sich einfinden. Darstellung ist der Inbegriff ihrer Methode. Methode ist Umweg. Darstellung als Umweg – das ist denn der methodische Charakter des Traktats. Verzicht auf den unabgesetzten Lauf der Intention ist sein erstes Kennzeichen. Ausdauernd hebt das Denken stets von neuem an, umständlich geht es auf die Sache selbst zurück. Dies unablässige Atemholen ist die eigenste Daseinsform der Kontemplation. Denn indem sie den unterschiedlichen Sinnstufen bei der Betrachtung eines und desselben Gegenstandes folgt, empfängt sie den Antrieb ihres stets erneuten Einsetzens ebenso wie die Rechtfertigung ihrer intermittierenden Rhythmik. Wie bei der Stückelung in kapriziöse Teilchen die Majestät den Mosaiken bleibt, so bangt auch philosophische Betrachtung nicht um Schwung. Aus Einzelem und Disparatem treten sie zusammen; nichts könnte mächtiger die transzendente Wucht, sei es des Heiligenbildes, sei's der Wahrheit lehren. Der Wert von Denkbruchstücken ist um so entscheidender, je minder sie unmittelbar an der Grundkonzeption sich zu messen vermögen und von ihm hängt der Glanz der Darstellung im gleichen Maße ab, wie der des Mosaiks von der Qualität des Glasflusses. Die Relation der mikrologischen Verarbeitung zum Maß des bildnerischen und des intellektuellen Ganzen spricht es aus, wie der Wahrheitsgehalt nur bei genauester Versenkung in die Einzelheiten eines Sachgehalts sich fassen läßt. Mosaik und Traktat gehören ihrer höchsten abendländischen

Ausbildung nach dem Mittelalter an; was ihren Vergleich ermöglicht, ist echte Verwandtschaft.

Die Schwierigkeit, welche solcher Darstellung innewohnt, beweist nur, daß sie eine eigenbürtige prosaische Form ist. Während der Redende in Stimme und Mienenspiel die einzelnen Sätze, auch wo sie an sich selber nicht standzuhalten vermöchten, stützt und sie zu einem oft schwankenden und vagen Gedankengange zusammenfügt, als entwerfe er eine groß andeutende Zeichnung in einem einzigen Zuge, ist es der Schrift eigen, mit jedem Satze von neuem einzuhalten und anzuheben. Die kontemplative Darstellung hat dem mehr als jede andere zu folgen. Für sie ist es kein Ziel mitzureißen und zu begeistern. Nur wo sie in Stationen der Betrachtung den Leser einzuhalten nötigt, ist sie ihrer sicher. Je größer ihr Gegenstand, desto abgesetzter diese Betrachtung. Ihre prosaische Nüchternheit bleibt diesseits des gebietenden Lehrwortes die einzige philosophischer Forschung geziemende Schreibweise. – Gegenstand dieser Forschung sind die Ideen. Wenn Darstellung als eigentliche Methode des philosophischen Traktates sich behaupten will, so muß sie Darstellung der Ideen sein. Die Wahrheit, vergegenwärtigt im Reigen der dargestellten Ideen, entgeht jeder wie immer gearteten Projektion in den Erkenntnisbereich. Erkenntnis ist ein Haben. Ihr Gegenstand selbst bestimmt sich dadurch, daß er im Bewußtsein – und sei es transzendental – innegehabt werden muß. Ihm bleibt der Besitzcharakter. Diesem Besitztum ist Darstellung sekundär. Es existiert nicht bereits als ein Sich-Darstellendes. Gerade dies aber gilt von der Wahrheit. Methode, für die Erkenntnis ein Weg, den Gegenstand des Innehabens – und sei's durch die Erzeugung im Bewußtsein – zu gewinnen, ist für die Wahrheit Darstellung ihrer selbst und daher als Form mit ihr gegeben. Diese Form eignet nicht einem Zusammenhang im Bewußtsein, wie die Methodik der Erkenntnis es tut, sondern einem Sein. Immer wieder wird als eine der tiefsten Intentionen der Philosophie in ihrem Ursprung, der Platonischen Ideenlehre, sich der Satz erweisen, daß der Gegenstand der Erkenntnis sich nicht deckt mit der Wahrheit. Erkenntnis ist erfragbar, nicht aber die Wahrheit. Die Erkenntnis richtet sich auf das Einzelne, auf dessen Einheit aber nicht

unmittelbar. Die Einheit der Erkenntnis – wenn anders sie bestünde – wäre vielmehr ein nur vermittelt, nämlich auf Grund der Einzelerkenntnisse und gewissermaßen durch deren Ausgleich, herstellbarer Zusammenhang, während im Wesen der Wahrheit die Einheit durchaus unvermittelt und direkte Bestimmung ist. Dieser Bestimmung als einer direkten ist es eigentümlich, nicht erfragt werden zu können. Wäre nämlich die integrale Einheit im Wesen der Wahrheit erfragbar, so müßte die Frage lauten, inwiefern auf sie die Antwort selbst schon gegeben sei in jeder denkbaren Antwort, mit der Wahrheit Fragen entspräche. Und wieder müßte vor der Antwort auf diese Frage die gleiche sich wiederholen, dergestalt, daß die Einheit der Wahrheit jeder Fragestellung entginge. Als Einheit im Sein und nicht als Einheit im Begriff ist die Wahrheit außer aller Frage. Während der Begriff aus der Spontaneität des Verstandes hervorgeht, sind die Ideen der Betrachtung gegeben. Die Ideen sind ein Vorgegebenes. So definiert die Sonderung der Wahrheit von dem Zusammenhange des Erkennens die Idee als Sein. Das ist die Tragweite der Ideenlehre für den Wahrheitsbegriff. Als Sein gewinnen Wahrheit und Idee jene höchste metaphysische Bedeutung, die das Platonische System ihnen nachdrücklich zuspricht.

Hierfür ist vor allem das »Symposion« dokumentarisch. Insbesondere enthält es zwei in diesem Zusammenhang entscheidende Aussagen. Es entwickelt die Wahrheit – das Reich der Ideen – als den Wesensgehalt der Schönheit. Es erklärt die Wahrheit für schön. Einsicht in die Platonische Auffassung vom Verhältnis der Wahrheit zur Schönheit ist nicht nur ein oberstes Anliegen jedes kunstphilosophischen Versuchs, sondern für die Bestimmung des Wahrheitsbegriffes selbst unersetzlich. Eine systemlogische Auffassung, welche in diesen Sätzen nur den altehrwürdigen Entwurf eines Panegyrikus auf die Philosophie sähe, würde damit sich unweigerlich vom Gedankenkreis der Ideenlehre scheiden. Dieser stellt vielleicht nirgends deutlicher als in den gedachten Behauptungen die Seinsweise der Ideen ins Licht. Von ihnen bedarf zunächst die zweite einer einschränkenden Erläuterung. Wenn die Wahrheit schön genannt wird, so ist dies im Zusammenhange des »Symposions« zu begreifen,

das die Stufenfolgen der erotischen Begehungen beschreibt. Eros – so muß verstanden werden – wird seinem ursprünglichen Bestreben nicht untreu, wenn er sein Sehnen auf die Wahrheit richtet; denn auch die Wahrheit ist schön. Sie ist es nicht sowohl an sich als für den Eros. Waltet doch das gleiche Verhältnis im menschlichen Lieben: der Mensch ist schön für den Liebenden, an sich ist er es nicht; und zwar deswegen, weil sein Leib in einer höheren Ordnung als der des Schönen sich darstellt. So auch die Wahrheit: schön ist sie nicht sowohl an sich als für den der sie sucht. Haftet ein Hauch von Relativität dem an, so ist nicht im entferntesten darum die Schönheit, die der Wahrheit eignen soll, ein metaphorisches Epitheton geworden. Das Wesen der Wahrheit als des sich darstellenden Ideenreiches verbürgt vielmehr, daß niemals die Rede von der Schönheit des Wahren beeinträchtigt werden kann. In der Wahrheit ist jenes darstellende Moment das Refugium der Schönheit überhaupt. So lange nämlich bleibt das Schöne scheinhaft, antastbar, als es sich frank und frei als solches einbekennt. Sein Scheinen, das verführt, solange es nichts will als scheinen, zieht die Verfolgung des Verstandes nach und läßt seine Unschuld einzig da erkennen, wo es an den Altar der Wahrheit flüchtet. Dieser Flucht folgt Eros, nicht Verfolger, sondern als Liebender; dergestalt, daß die Schönheit um ihres Scheines willen immer beide flieht: den Verständigen aus Furcht und aus Angst den Liebenden. Und nur dieser kann es bezeugen, daß Wahrheit nicht Enthüllung ist, die das Geheimnis vernichtet, sondern Offenbarung, die ihm gerecht wird. Ob Wahrheit dem Schönen gerecht zu werden vermag? diese Frage ist die innerste im »Symposion«. Platon beantwortet sie, indem er der Wahrheit es zuweist, dem Schönen das Sein zu verbürgen. In diesem Sinne also entwickelt er die Wahrheit als den Gehalt des Schönen. Nicht aber tritt er zutage in der Enthüllung, vielmehr erweist er sich in einem Vorgang, den man gleichnisweise bezeichnen dürfte als das Auf-flammen der in den Kreis der Ideen eintretenden Hülle, als eine Verbrennung des Werkes, in welcher seine Form zum Höhepunkt ihrer Leuchtkraft kommt. Diese Beziehung zwischen Wahrheit und Schönheit, die deutlicher als alles andere zeigt, wie unterschieden Wahrheit von dem Gegenstande der Erkenntnis, den man ihr gleichzusetzen sich gewöhnt hat, ist, enthält

den Schlüssel des einfachen und dennoch unbeliebten Tatbestandes, der da in der Aktualität auch solcher philosophischer Systeme liegt, deren Erkenntnisgehalt längst die Beziehung zur Wissenschaft eingebüßt hat. Die großen Philosophien stellen die Welt in der Ordnung der Ideen dar. Der Fall ist die Regel, daß die begrifflichen Umrisse, in welchen das geschah, längst brüchig geworden sind. Nichtsdestoweniger behaupten diese Systeme als Entwurf einer Weltbeschreibung wie Platon mit der Ideenlehre, Leibniz mit der Monadologie, Hegel mit der Dialektik sie gab, ihre Geltung. Allen diesen Versuchen ist es nämlich eigen, ihren Sinn auch dann noch festzuhalten, ja sehr oft dann erst potenziert zu entfalten, wenn sie statt auf die empirische Welt bezogen werden auf die der Ideen. Denn als Beschreibung einer Ordnung der Ideen sind diese Gedankenbildungen entsprungen. Je intensiver die Denker das Bild des Wirklichen in ihnen zu entwerfen trachteten, desto reicher mußten sie eine Begriffsordnung ausbilden, die bei dem späteren Interpretieren der originären Darstellung der Ideenwelt als der im Grunde gemeinten zugute kommen mußte. Ist Übung im beschreibenden Entwürfe der Ideenwelt, dergestalt, daß die empirische von selber in sie eingeht und in ihr sich löst, die Aufgabe des Philosophen, so gewinnt er die erhobne Mitte zwischen dem Forscher und dem Künstler. Der letztere entwirft ein Bildchen der Ideenwelt und eben darum, weil er es als Gleichnis entwirft, in jeder Gegenwart ein endgültiges. Der Forscher disponiert die Welt zu der Zerstreuung im Bereiche der Idee, indem er sie von innen im Begriffe aufteilt. Ihn verbindet mit dem Philosophen Interesse am Verlöschen bloßer Empirie, den Künstler die Aufgabe der Darstellung. Allzu nahe hat eine landläufige Anschauung den Philosophen dem Forscher, und dem oft in der minderen Erscheinung, zugeordnet. Nirgends schien in der Aufgabe des Philosophen für Rücksicht auf die Darstellung ein Ort. Der Begriff des philosophischen Stils ist frei von Paradoxie. Er hat seine Postulate. Es sind: die Kunst des Absetzens im Gegensatz zur Kette der Deduktion; die Ausdauer der Abhandlung im Gegensatz zur Geste des Fragments; die Wiederholung der Motive im Gegensatz zum flachen Universalismus; die Fülle der gedrängten Positivität im Gegensatze zu negierender Polemik.



Daß die Wahrheit als Einheit und Einzigkeit sich darstellt, dazu wird ein lückenloser Deduktionszusammenhang der Wissenschaft mitnichten erfordert. Und doch ist gerade diese Lückenlosigkeit die einzige Form, in welcher die Systemlogik auf den Wahrheitsgedanken sich bezieht. Solch systematische Geschlossenheit hat mit der Wahrheit mehr nicht gemein als jede andere Darstellung, die sich in bloßen Erkenntnissen und Erkenntniszusammenhängen ihrer zu vergewissern sucht. Je peinlicher die Theorie der wissenschaftlichen Erkenntnis den Disziplinen nachgeht, desto unverkennbarer stellt deren methodische Inkohärenz sich dar. Mit jedem einzelwissenschaftlichen Bereiche führen neue und unableitbare Voraussetzungen sich ein, in jedem werden die Probleme der ihm vorgelagerten mit derselben Nachdrücklichkeit als gelöst betrachtet, mit der die Unabschließbarkeit ihrer Auflösung in anderem Zusammenhange behauptet wird<sup>1\*</sup>. Es ist einer der unphilosophischsten Züge jener Wissenschaftstheorie, die nicht von den einzelnen Disziplinen, sondern von vermeintlichen philosophischen Postulaten in ihren Untersuchungen ausgeht, diese Inkohärenz als akzidentiell zu betrachten. Allein es ist diese Diskontinuität der wissenschaftlichen Methode so weit entfernt, ein minderwertiges, vorläufiges Stadium der Erkenntnis zu bestimmen, daß sie vielmehr deren Theorie positiv fördern könnte, wenn nicht die Anmaßung sich dazwischen legte, in einem enzyklopädischen Umfassen der Erkenntnisse der Wahrheit, die sprunglose Einheit bleibt, habhaft zu werden. Nur dort, wo das System in seinem Grundriß von der Verfassung der Ideenwelt selbst inspiriert ist, hat es Geltung. Die großen Gliederungen, welche nicht allein die Systeme, sondern die philosophische Terminologie bestimmen – die allgemeinsten: Logik, Ethik und Ästhetik –, haben denn auch nicht als Namen von Fachdisziplinen, sondern als Denkmale einer diskontinuierlichen Struktur der Ideenwelt ihre Bedeutung. – Die Phänomene gehen aber nicht integral in ihrem rohen empirischen Bestande, dem der Schein sich beimischt, sondern in ihren Elementen allein, gerettet, in das Reich der Ideen ein. Ihrer falschen Einheit entäußern sie sich, um aufgeteilt an der echten der Wahrheit teilzuhaben. In dieser ihrer Aufteilung unterstehen die Phänomene den Begriffen. Die sind es, welche

\* <Die Nachweise finden sich u. S. 410 ff. D. Hg.>

an den Dingen die Lösung in die Elemente vollziehen. Die Unterscheidung in Begriffen ist über jedweden Verdacht zerstörerischer Spitzfindigkeit erhaben nur dort, wo sie auf jene Bergung der Phänomene in den Ideen, das Platonische τὰ φαινόμενα σώζειν es abgesehen hat. Durch ihre Vermittlerrolle leihen die Begriffe den Phänomenen Anteil am Sein der Ideen. Und eben diese Vermittlerrolle macht sie tauglich zu der anderen, gleich ursprünglichen Aufgabe der Philosophie, zur Darstellung der Ideen. Indem die Rettung der Phänomene vermittelt der Ideen sich vollzieht, vollzieht sich die Darstellung der Ideen im Mittel der Empirie. Denn nicht an sich selbst, sondern einzig und allein in einer Zuordnung dinglicher Elemente im Begriff stellen die Ideen sich dar. Und zwar tun sie es als deren Konfiguration.

Der Stab von Begriffen, welcher dem Darstellen einer Idee dient, vergegenwärtigt sie als Konfiguration von jenen. Denn in Ideen sind die Phänomene nicht einverleibt. Sie sind in ihnen nicht enthalten. Vielmehr sind die Ideen deren objektive virtuelle Anordnung, sind deren objektive Interpretation. Wenn sie die Phänomene weder durch Einverleibung in sich enthalten, noch sich in Funktionen, in das Gesetz der Phänomene, in die »Hypothese« verflüchtigen, so entsteht die Frage, in welcher Art und Weise sie denn die Phänomene erreichen. Und zu erwidern ist darauf: in deren Repräsentation. Als solche gehört die Idee einem grundsätzlich anderen Bereiche an als das von ihr Erfasste. Es kann also nicht als Kriterium ihres Bestandes aufgefaßt werden, ob sie das Erfasste wie der Gattungsbegriff die Arten unter sich begreift. Denn das ist die Aufgabe der Idee nicht. Ein Vergleich mag deren Bedeutung darstellen. Die Ideen verhalten sich zu den Dingen wie die Sternbilder zu den Sternen. Das besagt zunächst: sie sind weder deren Begriffe noch deren Gesetze. Sie dienen nicht der Erkenntnis der Phänomene und in keiner Weise können diese Kriterien für den Bestand der Ideen sein. Vielmehr erschöpft sich die Bedeutung der Phänomene für die Ideen in ihren begrifflichen Elementen. Während die Phänomene durch ihr Dasein, ihre Gemeinsamkeit, ihre Differenzen Umfang und Inhalt der sie umfassenden Begriffe bestimmen, ist zu den Ideen insofern ihr Verhältnis das umge-

kehrte, als die Idee als objektive Interpretation der Phänomene – vielmehr ihrer Elemente – erst deren Zusammengehörigkeit zueinander bestimmt. Die Ideen sind ewige Konstellationen und indem die Elemente als Punkte in derartigen Konstellationen erfaßt werden, sind die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich. Und zwar liegen jene Elemente, deren Auslösung aus den Phänomenen Aufgabe des Begriffes ist, in den Extremen am genauesten zutage. Als Gestaltung des Zusammenhanges, in dem das Einmalig-Extreme mit seinesgleichen steht, ist die Idee umschrieben. Daher ist es falsch, die allgemeinsten Verweisungen der Sprache als Begriffe zu verstehen, anstatt sie als Ideen zu erkennen. Das Allgemeine als ein Durchschnittliches darlegen zu wollen, ist verkehrt. Das Allgemeine ist die Idee. Das Empirische dagegen wird um so tiefer durchdrungen, je genauer es als ein Extremes eingesehen werden kann. Vom Extremen geht der Begriff aus. Wie die Mutter aus voller Kraft sichtlich erst da zu leben beginnt, wo der Kreis ihrer Kinder aus dem Gefühl ihrer Nähe sich um sie schließt, so treten die Ideen ins Leben erst, wo die Extreme sich um sie versammeln. Die Ideen – im Sprachgebrauche Goethes: Ideale – sind die faustischen Mütter. Sie bleiben dunkel, wo die Phänomene sich zu ihnen nicht bekennen und um sie scharen. Die Einsammlung der Phänomene ist die Sache der Begriffe und die Zerteilung, die sich kraft des unterscheidenden Verstandes in ihnen vollzieht, ist um so bedeutungsvoller, als in einem und demselben Vollzuge sie ein Doppeltes vollendet: die Rettung der Phänomene und die Darstellung der Ideen.

Die Ideen sind in der Welt der Phänomene nicht gegeben. Es entsteht also die Frage, welcher Art ihre oben berührte Gegebenheit ist, und ob die Überantwortung jeder Rechenschaft von der Struktur der Ideenwelt an eine vielberufene intellektuelle Anschauung unumgänglich ist. Wenn irgendwo die Schwäche, welche jede Esoterik der Philosophie mitteilt, beklemmend deutlich wird, so ist es in der ›Schau‹, die den Adepten von allen Lehren neuplatonischen Heidentums als philosophische Verhaltensweise vorgeschrieben wird. Das Sein der Ideen kann als Gegenstand einer Anschauung überhaupt nicht gedacht werden, auch nicht der intellektuellen. Denn noch in ihrer paradoxesten

Umschreibung, der als intellectus archetypus, geht sie aufs eigentümliche Gegebensein der Wahrheit, als welches jeder Art von Intention entzogen bleibt, geschweige daß sie selbst als Intention erschiene, nicht ein. Wahrheit tritt nie in eine Relation und insbesondere in keine intentionale. Der Gegenstand der Erkenntnis als ein in der Begriffsintention bestimmter ist nicht die Wahrheit. Die Wahrheit ist ein aus Ideen gebildetes intentionsloses Sein. Das ihr gemäße Verhalten ist demnach nicht ein Meinen im Erkennen, sondern ein in sie Eingehen und Verschwinden. Die Wahrheit ist der Tod der Intention. Eben das kann ja die Fabel von einem verschleierte Bild, zu Sais, besagen, mit dessen Enthüllung zusammenbricht, wer die Wahrheit zu erfragen gedachte. Nicht eine rätselhafte Gräßlichkeit des Sachverhalts ist's, die das bewirkt, sondern die Natur der Wahrheit, vor welcher auch das reinste Feuer des Suchens wie unter Wassern verlischt. Als ein Ideenhaftes ist das Sein der Wahrheit verschieden von der Seinsart der Erscheinungen. Also erfordert die Struktur der Wahrheit ein Sein, das an Intentionslosigkeit dem schlichten der Dinge gleicht, an Bestandhaftigkeit aber ihm überlegen wäre. Nicht als ein Meinen, welches durch die Empirie seine Bestimmung fände, sondern als die das Wesen dieser Empirie erst prägende Gewalt besteht die Wahrheit. Das aller Phänomenalität entrückte Sein, dem allein diese Gewalt eignet, ist das des Namens. Es bestimmt die Gegebenheit der Ideen. Gegeben aber sind sie nicht sowohl in einer Ursprache, denn in einem Urvernehmen, in welchem die Worte ihren benennenden Adel unverloren an die erkennende Bedeutung besitzen. »In einem gewissen Sinne darf man bezweifeln, ob Platons Lehre von den ›Ideen‹ möglich gewesen wäre, wenn nicht der Wortsinne dem nur seine Muttersprache kennenden Philosophen eine Vergöttlichung des Wortbegriffs, eine Vergöttlichung der Worte, nahegelegt hätte: Platons ›Ideen‹ sind im Grunde, wenn man sie einmal von diesem einseitigen Standpunkt beurteilen darf, nichts als vergöttlichte Worte und Wortbegriffe.«<sup>2</sup> Die Idee ist ein Sprachliches, und zwar im Wesen des Wortes jeweils dasjenige Moment, in welchem es Symbol ist. Im empirischen Vernehmen, in welchem die Worte sich zersetzt haben, eignet nun neben ihrer mehr oder weniger verborgenen symbolischen Seite ihnen eine offenkundige profane Bedeutung. Sache des Philo-

sophen ist es, den symbolischen Charakter des Wortes, in welchem die Idee zur Selbstverständigung kommt, die das Gegenteil aller nach außen gerichteten Mitteilung ist, durch Darstellung in seinen Primat wieder einzusetzen. Dies kann, da die Philosophie offenbarend zu reden sich nicht anmaßen darf, durch ein aufs Urvernehmen allererst zurückgehendes Erinnern einzig geschehen. Die platonische Anamnesis steht dieser Erinnerung vielleicht nicht fern. Nur daß es nicht um eine anschauliche Vergegenwärtigung von Bildern sich handelt; vielmehr löst in der philosophischen Kontemplation aus dem Innersten der Wirklichkeit die Idee als das Wort sich los, das von neuem seine benennenden Rechte beansprucht. In solcher Haltung aber steht zuletzt nicht Platon, sondern Adam, der Vater der Menschen als Vater der Philosophie, da. Das adamitische Namengeben ist so weit entfernt Spiel und Willkür zu sein, daß vielmehr gerade in ihm der paradiesische Stand sich als solcher bestätigt, der mit der mitteilenden Bedeutung der Worte noch nicht zu ringen hatte. Wie die Ideen intentionslos im Benennen sich geben, so haben sie in philosophischer Kontemplation sich zu erneuern. In dieser Erneuerung stellt das ursprüngliche Vernehmen der Worte sich wieder her. Und so ist die Philosophie im Verlauf ihrer Geschichte, die so oft ein Gegenstand des Spottes gewesen ist, mit Grund ein Kampf um die Darstellung von einigen wenigen, immer wieder denselben Worten – von Ideen. Die Einführung neuer Terminologien, soweit sie nicht streng im begrifflichen Bereich sich hält, sondern auf die letzten Gegenstände der Betrachtung es absieht, ist daher innerhalb des philosophischen Bereichs bedenklich. Solche Terminologien – ein mißglücktes Benennen, an welchem das Meinen mehr Anteil hat als die Sprache – entraten der Objektivität, welche die Geschichte den Hauptprägungen der philosophischen Betrachtungen gegeben hat. Diese stehen, wie bloße Worte es nie vermögen, in vollendeter Isolierung für sich. Und so bekennen die Ideen das Gesetz, das da besagt: Alle Wesenheiten existieren in vollendeter Selbständigkeit und Unberührtheit, nicht von den Phänomenen allein, sondern zumal voneinander. Wie die Harmonie der Sphären auf den Umläufen der einander nicht berührenden Gestirne, so beruht der Bestand des mundus intelligibilis auf der unaufhebbaren Distanz zwischen den reinen Wesenheiten.

Jede Idee ist eine Sonne und verhält sich zu ihresgleichen wie eben Sonnen zueinander sich verhalten. Das tönende Verhältnis solcher Wesenheiten ist die Wahrheit. Deren benannte Vielheit ist zählbar. Denn Diskontinuirlichkeit gilt von den »Wesenheiten . . ., die ein von den Gegenständen und ihren Beschaffenheiten *toto coelo* verschiedenes Leben führen; deren Existenz sich dadurch nicht dialektisch erzwingen läßt, daß wir einen beliebigen, an einem Gegenstand uns bezeugenden . . . Komplex herausgreifen und hinzufügen: καὶ αὐτὸ, sondern deren Zahl gezählt ist und von denen jede einzelne an dem ihr zukommenden Orte ihrer Welt mühsam zu suchen ist, bis man auf sie stößt, als auf einen rocher de bronze, oder bis sich die Hoffnung auf ihre Existenz als trügerisch erweist«<sup>3</sup>. Nicht selten hat die Unkunde von dieser ihrer diskontinuierlichen Endlichkeit energische Versuche zur Erneuerung der Ideenlehre, zuletzt noch die der älteren Romantiker, gebrochen. In ihrem Spekulieren nahm die Wahrheit anstelle ihres sprachlichen Charakters den eines reflektierenden Bewußtseins an.

Das Trauerspiel im Sinn der kunstphilosophischen Abhandlung ist eine Idee. Von der literarhistorischen unterscheidet eine solche sich am auffallendsten darin, daß sie Einheit da voraussetzt, wo jener Mannigfaltigkeit zu erweisen obliegt. Die Differenzen und Extreme, welche die literarhistorische Analyse ineinander überführt und als Werdendes relativiert, erhalten in begrifflicher Entwicklung den Rang komplementärer Energien und die Geschichte erscheint nur als der farbige Rand einer kristallinen Simultaneität. Notwendig werden der Kunstphilosophie die Extreme, virtuell der historische Ablauf. Umgekehrt ist das Extrem einer Form oder Gattung die Idee, die als solche in die Literaturgeschichte nicht eingeht. Trauerspiel als Begriff würde der Reihe ästhetischer Klassifikationsbegriffe sich problemlos einordnen. Anders verhält sich zum Bereich der Klassifikationen die Idee. Sie bestimmt keine Klasse und enthält jene Allgemeinheit, auf welcher im System der Klassifikationen die jeweilige Begriffsstufe ruht, die des Durchschnitts nämlich, nicht in sich. Es konnte auf die Dauer nicht verborgen bleiben, wie mißlich es infolgedessen um die Induktion in kunsttheoretischen Untersuchungen steht. Bei neueren Forschern setzt die kritische Rat-

losigkeit ein. Gelegentlich seiner Untersuchung »Zum Phänomen des Tragischen« sagt Scheler: »Wie ... ist ... vorzugehen? Sollen wir uns allerhand Beispiele des Tragischen, d. h. allerhand Vorkommnisse und Geschehnisse, von denen Menschen den Eindruck des Tragischen aussagen, zusammenstellen und dann induktorisch fragen, was sie denn »gemeinsam« haben? Das wäre eine Art induktorischer Methode, die auch experimentell unterstützt werden könnte. Indes dies würde uns noch weniger weiterführen als die Beobachtung unseres Ich, wenn Tragisches auf uns wirkt. Denn mit welchem Recht sollen wir den Aussagen der Leute das Vertrauen entgegenbringen, es sei auch tragisch, was sie so nennen?«<sup>4</sup> Es kann zu nichts führen, Ideen induktiv – ihrem »Umfang« nach – aus der populären Redeweise bestimmen zu wollen, um sodann auf die Wesensergründung des umfänglich Fixierten auszugehen. Denn der Sprachgebrauch ist dem Philosophen zwar unschätzbar, wo er als Hinweisung auf Ideen, verfänglich aber, wo er in seiner Interpretation durch laxes Reden oder Denken als förmlicher Begriffsgrund hingenommen wird. Ja, dieser Sachverhalt erlaubt es auszusprechen, daß nur mit äußerster Zurückhaltung der Philosoph der Gepflogenheit landläufigen Denkens, die Worte, um ihrer desto besser sich zu versichern, zu Artbegriffen zu machen, sich nähern darf. Gerade die Kunstphilosophie ist dieser Suggestion nicht selten erlegen. Denn wenn – unter vielen ein drastisches Beispiel – die »Ästhetik des Tragischen« von Volkelt in ihre Untersuchungen Stücke von Holz oder Halbe im gleichen Sinne wie Dramen von Aischylos oder Euripides einbezieht, ohne auch nur zu fragen, ob das Tragische eine gegenwärtig überhaupt zu erfüllende Form oder aber eine geschichtlich gebundene sei, so liegt, aufs Tragische gesehen, in so verschiedenen Materien nicht Spannung, sondern tote Disparatheit vor. Bei der so entstehenden Häufung von Fakten, unter denen bald die ursprünglichen spröderen vom Wust der ansprechenden modernen verdeckt sind, kann der Untersuchung, die, um das »Gemeinsame« zu ergründen, dieser Stapelei sich unterzog, nichts in Händen bleiben, als einige psychologische Daten, die in der Subjektivität, wenn nicht des Forschers so des gleichzeitigen Normalbürgers, das Verschiedengeartete durch die Gleichheit einer ärmlichen Reaktion zur Deckung bringen. In den Begriff-

fen der Psychologie läßt sich vielleicht eine Vielgestaltigkeit von Eindrücken wiedergeben, von der es belanglos bleibt, daß Kunstwerke sie hervorriefen, nicht aber das Wesen eines Kunstgebietes. Dies geschieht vielmehr in einer durchgebildeten Darlegung seines Formbegriffs, dessen metaphysischer Gehalt nicht sowohl im Inneren befindlich als wirkend zu erscheinen und wie das Blut den Körper zu durchpulsen hat.

Das Haften an der Vielgestaltigkeit auf der einen, die Gleichgültigkeit gegen das strenge Denken auf der anderen Seite sind stets die Bestimmungsgründe einer unkritischen Induktion gewesen. Immer handelt es sich um die Scheu vor konstitutiven Ideen – den universalis in re – wie sie gelegentlich von Burdach mit besonderer Schärfe formuliert worden ist. »Ich habe versprochen, vom Ursprung des Humanismus zu reden, als sei er ein lebendiges Wesen, das als Ganzes irgendwo und irgendwann auf die Welt kam und als Ganzes dann weiter gewachsen ist ... Wir verfahren dabei wie die sogenannten Realisten unter den Scholastikern des Mittelalters, die den allgemeinen Begriffen, den ›Universalien‹, Realität beileigten. In gleicher Weise setzen auch wir – hypostasierend wie die Mythologien der Urzeit – ein Wesen von einheitlicher Substanz und von voller Wirklichkeit und heißen es, als wäre es ein lebendiges Individuum, Humanismus. Wir sollten uns aber hier wie in unzähligen ähnlichen Fällen ... darüber klar werden, daß wir einen abstrakten Hilfsbegriff nur erfinden, um unendliche Reihen mannigfaltiger geistiger Erscheinungen und recht verschiedener Persönlichkeiten uns übersichtlich und faßbar zu machen. Wir können das, nach einem Grundsatz menschlicher Wahrnehmung und Erkenntnis, nur dadurch erreichen, daß wir gewisse Eigentümlichkeiten, die in diesen Reihen von Varietäten uns ähnlich oder übereinstimmend erscheinen, aus dem uns angeborenen systematischen Bedürfnis schärfer sehen und stärker betonen als die Unterschiede ... Diese Marken Humanismus oder Renaissance sind willkürlich, ja irrig, weil sie diesem vielquelligen, vielgestaltigen, vielgeistigen Leben den falschen Schein einer realen Wesenseinheit geben. Und ebenso eine willkürliche, ja irreführende Maske ist der seit Burckhardt und Nietzsche vielbeliebte ›Renaissancemensch‹.«<sup>5</sup> Eine Anmerkung des Autors zu



dieser Stelle lautet: »Das üble Gegenstück des unausrottbaren ›Renaissancemenschen‹ ist ›der gotische Mensch‹, der heute eine verwirrende Rolle spielt und selbst in der Gedankenwelt bedeutender, verehrungswürdiger Geschichtsforscher (E. Troeltsch!) sein gespenstisches Wesen treibt. Dazu tritt dann noch ›der barocke Mensch‹, als welcher uns z. B. Shakespeare vorgestellt wird.«<sup>6</sup> Diese Stellungnahme ist soweit sie gegen die Hypostasierung von Allgemeinbegriffen geht – nicht in allen Fassungen gehören die Universalien zu denen – in ihrem Recht evident. Aber sie versagt gänzlich vor den Fragen einer platonisch auf Darstellung der Wesenheiten gerichteten Wissenschaftstheorie, deren Notwendigkeit sie verkennt. Einzig und allein diese vermag die Sprachform der wissenschaftlichen Darlegungen, wie sie sich außerhalb des Mathematischen bewegen, vor der grenzenlosen und jede noch so subtile Induktionsmethodik zuletzt in ihren Strudel ziehenden Skepsis zu bewahren, der Burdachs Ausführungen nicht begegnen können. Denn sie sind eine private reservatio mentalis, keine methodische Sicherung. Was insbesondere historische Typen und Epochen angeht, so wird man zwar niemals annehmen dürfen, Ideen wie die der Renaissance oder des Barock vermöchten den Stoff begrifflich zu bewältigen, und die Meinung, eine moderne Einsicht in die verschiedenen Geschichtsperioden lasse sich in etwaigen polemischen Auseinandersetzungen beglaubigen, in denen als an den großen Wendepunkten die Epochen gleichsam mit offenem Visier einander begegneten, würde den Gehalt der Quellen verkennen, der von aktuellen Interessen nicht von historiographischen Ideen bestimmt zu sein pflegt. Was aber solche Namen als Begriffe nicht vermögen, leisten sie als Ideen, in denen nicht das Gleichartige zur Deckung, wohl aber das Extreme zur Synthese gelangt. Unbeschadet dessen, daß auch begriffliche Analysis nicht unter allen Umständen auf gänzlich auseinanderfallende Erscheinungen stößt und gelegentlich der Umriss einer Synthese in ihr sichtbar wenn auch nicht legitimiert zu werden vermag. So hat gerade vom literarischen Barock, in dem das deutsche Trauerspiel entsprungen ist, Strich mit Recht bemerkt, »daß die Gestaltungsprinzipien durch das ganze Jahrhundert die gleichen geblieben sind«<sup>7</sup>.

Burdachs kritische Reflexion ist nicht sowohl im Gedanken an eine positive Revolution der Methode als aus der Besorgnis vor sachlichen Irrtümern im einzelnen vorgetragen. Es darf sich aber letzten Endes die Methodik keinesfalls von bloßen Befürchtungen sachlicher Unzulänglichkeit geleitet, negativ und als ein Warnungskanon präsentieren. Vielmehr muß sie von Anschauungen höherer Ordnung ausgehen als der Gesichtspunkt eines wissenschaftlichen Verismus sie darbietet. Der muß dann notwendig beim einzelnen Problem auf diejenigen Fragen echter Methodik stoßen, die er in seinem wissenschaftlichen Credo ignoriert. Regelmäßig wird deren Lösung über eine Revision der Fragestellung führen, die in der Erwägung formulierbar ist, wie die Frage: Wie es denn eigentlich gewesen sei? sich wissenschaftlich nicht sowohl beantworten als vielmehr stellen lasse. Mit dieser im Vorstehenden vorbereiteten, im folgenden abzuschließenden Erwägung allererst entscheidet sich, ob die Idee eine unerwünschte Abbreivatur ist oder in ihrem sprachlichen Ausdruck den wahren wissenschaftlichen Gehalt vielmehr begründet. Eine Wissenschaft, die sich im Protest gegen die Sprache ihrer Untersuchungen ergeht, ist ein Unding. Worte sind, neben den Zeichen der Mathematik, das einzige Darstellungsmedium der Wissenschaft und sie selber sind keine Zeichen. Denn im Begriff, als welchem freilich das Zeichen entspräche, depotenziert sich eben dasselbe Wort, das als Idee sein Wesenhaftes besitzt. Der Verismus, in dessen Dienst die induktive Methode der Kunsttheorie sich stellt, wird dadurch nicht gedelt, daß am Ende die diskursiven und induktorischen Fragestellungen zu einer »Anschauung«<sup>8</sup> zusammentreten, welche, wie R. M. Meyer mit vielen andern wähnt, als Synkretismus mannigfaltigster Methoden zu runden sich vermöge. Damit steht man wie mit allen naiv-realistischen Umschreibungen der Methodenfrage wieder am Anfang. Denn eben die Anschauung soll ja gedeutet werden. Und das Bild der induzierenden ästhetischen Forschungsweise zeigt die gewohnte trübe Farbe auch hier, indem diese Anschauung nicht die in der Idee gelöste der Sache ist, sondern die subjektiver, in das Werk hineinprojizierter Zustände des Aufnehmenden, auf welche die von R. M. Meyer als Schlußstück seiner Methode gedachte Einfühlung hinausläuft. Diese Methode, als konträrer Gegensatz der im

Verlaufe dieser Untersuchung anzuwendenden, »sieht die Kunstform des Dramas und wieder der Tragödie oder Komödie und weiter etwa des Charakter- und des Situationslustspiels als gegebene Größen an, mit denen sie rechnet. Nun sucht sie aus der Vergleichung hervorragender Vertreter jeder Gattung Regeln und Gesetze zu gewinnen, an denen das einzelne Produkt zu messen sei. Und wiederum aus der Vergleichung der Gattungen erstrebt sie allgemeine Kunstgesetze, die für jedes Werk gelten sollen.«<sup>9</sup> Die kunstphilosophische »Deduktion« der Gattung würde hiernach auf induktorischem Verfahren verbunden mit dem abstrahierenden beruhen und eine Abfolge dieser Gattungen und Arten deduktiv nicht sowohl gewonnen als im Schema der Deduktion vorgeführt werden.

Während die Induktion die Ideen zu Begriffen durch den Verzicht auf ihre Gliederung und Anordnung herabwürdigt, vollzieht die Deduktion das gleiche durch deren Projizierung in ein pseudo-logisches Kontinuum. Das philosophische Gedankenreich entspinnt sich nicht in der ununterbrochenen Linienführung begrifflicher Deduktionen, sondern in einer Beschreibung der Ideenwelt. Ihre Durchführung setzt mit jeder Idee von neuem als einer ursprünglichen an. Denn die Ideen bilden eine unreduzierbare Vielheit. Als gezählte – eigentlich aber benannte – Vielheit sind die Ideen der Betrachtung gegeben. Von hier aus ist dem deduzierten Gattungsbegriff der Kunstphilosophie die vehemente Kritik durch Benedetto Croce erwachsen. Mit Recht erblickt er in der Klassifikation als dem Gerüst spekulativer Deduktionen die Grundlage einer oberflächlich schematisierenden Kritik. Und während Burdachs Nominalismus der historischen Epochenbegriffe, sein Widerstand, die Fühlung mit dem Faktum im geringsten zu lockern, auf die Furcht, vom Richtigen sich zu entfernen, zurückdeutet, führt ein durchaus analoger Nominalismus der ästhetischen Gattungsbegriffe bei Croce, ein analoges Festhalten am Einzelnen, auf die Besorgnis zurück, mit der Entfernung von ihm des Wesenhaften schlechtweg verlustig zu gehen. Gerade das ist mehr als alles andere angetan, den wahren Sinn ästhetischer Gattungsnamen ins rechte Licht zu setzen. Der »Grundriß der Ästhetik« rügt das Vorurteil »von der Möglichkeit, mehrere oder viele besondere

Kunstformen zu unterscheiden, von denen jede in ihrem besonderen Begriff und in ihren Grenzen bestimmbar und mit eigenen Gesetzen versehen ist ... Viele Ästhetiker verfassen noch immer Schriften über die Ästhetik des Tragischen oder des Komischen oder der Lyrik oder des Humors und Ästhetiken der Malerei oder der Musik oder der Dichtkunst ...; aber was schlimmer ist, ... die Kritiker haben bei der Beurteilung der Kunstwerke noch nicht völlig die Gewohnheit abgelegt, sie an der Gattung oder der besonderen Kunst, der sie nach ihrer Meinung angehören, zu messen.«<sup>10</sup> »Jede beliebige Theorie der Teilung der Künste ist unbegründet. Die Gattung oder die Klasse ist in diesem Fall eine einzige, die Kunst selbst oder die Intuition, während die einzelnen Kunstwerke im übrigen zahllos sind: alle original, keines ins andere übersetzbar ... Zwischen das Universale und das Besondere schiebt sich in philosophischer Betrachtung kein Zwischenelement ein, keine Reihe von Gattungen oder Arten, von ›generalia‹.«<sup>11</sup> Diese Darlegung hat den Begriffen ästhetischer Gattungen gegenüber volles Gewicht. Aber sie bleibt auf halbem Wege stehen. Denn so ersichtlich eine Aufreihung von Kunstwerken, die es aufs Gemeinsame abstellt, ein müßiges Unternehmen ist, wo es sich nicht um historische oder stilistische Beispielsammlungen, sondern um deren Wesentliches handelt, so undenkbar bleibt, daß die Kunstphilosophie ihrer reichsten Ideen wie der des Tragischen oder des Komischen je sich entäußere. Denn das sind nicht Inbegriffe von Regeln, nein, selber einem jeden Drama an Dichtigkeit und an Realität zumindest ebenbürtige Gebilde, die gar nicht ihm kommensurabel sind. So erheben sie denn keinerlei Anspruch, eine Anzahl gegebener Dichtungen auf Grund irgendwelcher Gemeinsamkeiten ›unter‹ sich zu begreifen. Denn auch wenn es die reine Tragödie, das reine komische Drama, das nach ihnen benannt werden dürfte, nicht geben sollte, mögen diese Ideen Bestand haben. Dazu hat eine Untersuchung ihnen zu verhelfen, die nicht in ihrem Ausgangspunkt an alles dasjenige, was je als tragisch oder komisch mag bezeichnet worden sein, sich bindet, sondern nach Exemplarischem sich umsieht, und sollte sie auch nur einem versprengten Bruchstück diesen Charakter zubilligen können. ›Maßstäbe‹ für den Rezensenten fördert sie so nicht. Kritik, sowie Kriterien einer Terminologie, das Probe-

stück der philosophischen Ideenlehre von der Kunst, bilden sich nicht unter dem äußeren Maßstab des Vergleiches, sondern immanent, in einer Entwicklung der Formensprache des Werks, die deren Gehalt auf Kosten ihrer Wirkung heraustreibt. Dazu kommt, daß gerade die bedeutenden Werke, sofern in ihnen nicht erstmalig und gleichsam als Ideal die Gattung erscheint, außerhalb von Grenzen der Gattung stehen. Ein bedeutendes Werk – entweder gründet es die Gattung oder hebt sie auf und in den vollkommenen vereinigt sich beides.

In der Unmöglichkeit einer deduktiven Entwicklung der Kunstformen, in der damit gesetzten Entkräftung der Regel als kritischer Instanz – eine Instanz der künstlerischen Unterweisung wird sie immer bleiben –, ist Grund zu einer fruchtbaren Skepsis gelegt. Sie ist dem tiefen Atemholen des Gedankens zu vergleichen, nach dem er ans Geringste sich mit Muße und ohne die Spur einer Beklemmung zu verlieren vermag. Vom Geringsten wird nämlich überall dort die Rede sein, wo die Betrachtung sich in Werk und Form der Kunst versenkt, um ihren Gehalt zu ermessen. Die Hast, die sich an ihnen mit dem Griffe übt, mit dem man fremdes Eigentum verschwinden läßt, ist Routinieren eigen und um nichts besser als die Bonhomie des Banausen. Für die wahre Kontemplation dagegen verbindet sich die Abkehr vom deduktiven Verfahren mit einem immer weiter ausholenden, immer inbrünstigern Zurückgreifen auf die Phänomene, die niemals in Gefahr geraten, Gegenstände eines trüben Stauens zu bleiben, solange ihre Darstellung zugleich die der Ideen und darin erst ihr Einzelnes gerettet ist. Selbstverständlich ist der Radikalismus, der die ästhetische Terminologie einer Anzahl ihrer besten Prägungen berauben, die Kunstphilosophie zum Schweigen bringen würde, auch für Croce nicht letztes Wort. Vielmehr heißt es: »Wenn man den theoretischen Wert der abstrakten Klassifikation leugnet, so heißt das nicht den theoretischen Wert jener genetischen und konkreten Klassifikation leugnen, die übrigens nicht ›Klassifikation‹ ist, die vielmehr Geschichte genannt wird.«<sup>12</sup> Mit diesem dunklen Satze streift der Autor, nur leider allzusehr beeilt, den Kern der Ideenlehre. Ihn läßt ein Psychologismus, der seine Bestimmung der Kunst als ›Ausdruck‹ durch eine andere, als ›Intuition‹, zersetzt, das nicht

gewahren. Es bleibt ihm verschlossen, wie die von ihm als »genetische Klassifikation« bezeichnete Betrachtung mit einer Ideenlehre von den Kunstarten im Problem des Ursprungs übereinkommt. Ursprung, wiewohl durchaus historische Kategorie, hat mit Entstehung dennoch nichts gemein. Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppeleinsicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein. In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt. Also hebt sich der Ursprung aus dem tatsächlichen Befunde nicht heraus, sondern er betrifft dessen Vor- und Nachgeschichte. Die Richtlinien der philosophischen Betrachtung sind in der Dialektik, die dem Ursprung beiwohnt, aufgezeichnet. Aus ihr erweist in allem Wesenhaften Einmaligkeit und Wiederholung durcheinander sich bedingt. Die Kategorie des Ursprungs ist also nicht, wie Cohen meint<sup>13</sup>, eine rein logische, sondern historisch. Das Hegelsche »Desto schlimmer für die Tatsachen« ist bekannt. Im Grunde will es besagen: die Einsicht in die Wesenszusammenhänge liegt beim Philosophen und Wesenszusammenhänge bleiben was sie sind, auch wenn sie sich in der Welt der Fakten rein nicht ausprägen. Diese echt idealistische Haltung erkaufte ihre Sicherheit, indem sie das Kernstück der Ursprungsidee preisgibt. Denn jeder Ursprungsnachweis muß vorbereitet auf die Frage nach der Echtheit des Aufgewiesenen sein. Kann er sich als echt nicht beglaubigen, so trägt er seinen Titel zu Unrecht. Mit dieser Überlegung scheint für die höchsten Gegenstände der Philosophie die Unterscheidung der quaestio juris von der quaestio facti aufgehoben. Das ist unbestreitbar und unvermeidlich. Die Folgerung jedoch ist nicht, daß unverzüglich jedes frühe »Faktum« als wesenprägendes Moment zu nehmen wäre. Vielmehr beginnt die Aufgabe des Forschers hier, der ein solches Faktum

dann erst für gesichert zu halten hat, wenn seine innerste Struktur so wesenhaft erscheint, daß sie als einen Ursprung es verrät. Das Echte – jenes Ursprungssiegel in den Phänomenen – ist Gegenstand der Entdeckung, einer Entdeckung, die in einzigartiger Weise sich mit dem Wiedererkennen verbindet. Im Singulärsten und Verschrobensten der Phänomene, in den ohnmächtigsten und unbeholfensten Versuchen sowohl wie in den überreifen Erscheinungen der Spätzeit vermag Entdeckung es zu Tag zu fördern. Nicht um Einheit aus ihnen zu konstruieren, geschweige ein Gemeinsames aus ihnen abzuziehen, nimmt die Idee die Reihe historischer Ausprägungen auf. Zwischen dem Verhältnis des Einzelnen zur Idee und zum Begriff findet keine Analogie statt: hier fällt es unter den Begriff und bleibt was es war – Einzelheit; dort steht es in der Idee und wird was es nicht war – Totalität. Das ist seine platonische ›Rettung‹.

Die philosophische Geschichte als die Wissenschaft vom Ursprung ist die Form, die da aus den entlegenen Extremen, den scheinbaren Exzessen der Entwicklung die Konfiguration der Idee als der durch die Möglichkeit eines sinnvollen Nebeneinanders solcher Gegensätze gekennzeichneten Totalität heraustreten läßt. Die Darstellung einer Idee kann unter keinen Umständen als geglückt betrachtet werden, solange virtuell der Kreis der in ihr möglichen Extreme nicht abgeschritten ist. Das Abschreiten bleibt virtuell. Denn das in der Idee des Ursprungs Ergriffene hat Geschichte nur noch als einen Gehalt, nicht mehr als ein Geschehn, von dem es betroffen würde. Innen erst kennt es Geschichte, und zwar nicht mehr im uferlosen, sondern in dem aufs wesenhafte Sein bezogenen Sinne, der sie als dessen Vor- und Nachgeschichte zu kennzeichnen gestattet. Die Vor- und Nachgeschichte solcher Wesen ist, zum Zeichen ihrer Rettung oder Einsammlung in das Gehege der Ideenwelt, nicht reine, sondern natürliche Geschichte. Das Leben der Werke und Formen, das in diesem Schutze allein sich klar und ungetrübt vom menschlichen entfaltet, ist ein natürliches Leben<sup>14</sup>. Ist dies geredete Sein in der Idee festgestellt, so ist die Präsenz der uneigentlichen nämlich naturhistorischen Vor- sowie Nachgeschichte virtuell. Sie ist nicht mehr pragmatisch wirklich, sondern, als die natürliche Historie, am vollendeten und zur Ruhe gekom-

menen Status, der Wesenheit, abzulesen. Damit bestimmt die Tendenz aller philosophischen Begriffsbildung sich neu in dem alten Sinn: das Werden der Phänomene festzustellen in ihrem Sein. Denn der Seinsbegriff der philosophischen Wissenschaft ersättigt sich nicht am Phänomen, sondern erst an der Aufzehrung seiner Geschichte. Die Vertiefung der historischen Perspektive in dergleichen Untersuchungen kennt, sei es ins Vergangene oder ins Künftige, prinzipiell keine Grenzen. Sie gibt der Idee das Totale. Deren Bau, wie die Totalität sie im Kontrast zu der ihr unveräußerlichen Isolierung prägt, ist monadologisch. Die Idee ist Monade. Das Sein, das da mit Vor- und Nachgeschichte in sie eingeht, gibt in der eigenen verborgen die verkürzte und verdunkelte Figur der übrigen Ideenwelt, so wie bei den Monaden der »Metaphysischen Abhandlung« von 1686 in einer jeweils alle andern undeutlich mitgegeben sind. Die Idee ist Monade – in ihr ruht prästabiliert die Repräsentation der Phänomene als in deren objektiver Interpretation. Je höher geordnet die Ideen desto vollkommener die in ihnen gesetzte Repräsentation. Und so könnte denn wohl die reale Welt in dem Sinne Aufgabe sein, daß es gelte, derart tief in alles Wirkliche zu dringen, daß eine objektive Interpretation der Welt sich drin erschlosse. Von der Aufgabe einer derartigen Versenkung aus betrachtet erscheint es nicht rätselhaft, daß der Denker der Monadologie der Begründer der Infinitesimalrechnung war. Die Idee ist Monade – das heißt in Kürze: jede Idee enthält das Bild der Welt. Ihrer Darstellung ist zur Aufgabe nichts Geringeres gesetzt, als dieses Bild der Welt in seiner Verkürzung zu zeichnen.

Die Geschichte der Erforschung des deutschen Literaturbarock leiht der Analysis einer seiner Hauptformen – einer Analysis, die nicht mit der Feststellung von Regeln und Tendenzen, sondern mit der in ihrer Fülle und konkret erfaßten Metaphysik dieser Form allererst einzuhalten hat – einen paradoxen Schein. Ist es doch unverkennbar, daß unter den vielfältigen Hemmungen, denen die Einsicht in die Dichtung dieser Epoche begegnete, eine der gewichtigsten in der wie immer bedeutenden, so doch befangenen Gestalt liegt, die zumal ihrem Drama eignet. Entschiedener als andre appelliert gerade die dramatische Form an



den historischen Nachhall. Er ist der barocken versagt geblieben. Die Erneuerung der literarischen Habe Deutschlands, welche mit der Romantik einsetzte, hat die Dichtung des Barock noch bis heute kaum betroffen. Es war vor allem das Drama Shakespeares, das für die dichtenden unter den Romantikern mit seinem Reichtum und mit seiner Freiheit verdunkelnd vor den gleichzeitigen deutschen Versuchen stand, deren Ernst dem spielenden Theater zudem fremd war. Der werdenden germanischen Philologie ihrerseits galten die durchaus unvolkstümlichen Versuche eines gebildeten Beamtentumes als verdächtig. So bedeutend in Wahrheit die Verdienste dieser Männer um Sprache und Volkstum, so bewußt ihr Anteil an der Bildung einer nationalen Literatur war – in ihrer Arbeit prägte die absolutistische Maxime: alles für, nichts durch das Volk zu leisten, zu deutlich sich aus als daß sie Philologen aus der Schule Grimms und Lachmanns hätte gewinnen können. Nicht zum wenigsten ein Geist, der ihnen, an dem Gerüst des deutschen Dramas Fronenden, verwehrte auf die Stoffschicht deutschen Volkstums irgendwo zurückzugreifen, macht die quälende Gewaltsamkeit ihrer Geste. Spielen doch weder deutsche Sage noch deutsche Geschichte im Barockdrama eine Rolle. Aber auch die Verbreiterung, ja die historisierende Verflachung der germanistischen Studien im letzten Drittel des Jahrhunderts kam der Erforschung des barocken Trauerspieles nicht zugute. Die spröde Form blieb einer Wissenschaft, der Stilkritik und Formenanalyse Hilfsdisziplinen letzten Ranges waren, unzugänglich und zu historisch-biographischen Skizzen konnten die aus unverständenen Werken trübe blickenden Physiognomien der Autoren die wenigsten verleiten. Ohnehin ist von einer freien oder gar spielerischen Entfaltung des dichterischen Ingeniums in diesen Dramen keine Rede. Vielmehr haben die Dramatiker der Epoche an die Aufgabe, die Form eines weltlichen Dramas überhaupt zu erstellen, sich gewaltsam gebunden gefühlt. Und so oft sie auch, nicht selten in schablonenhaften Reprisen, um diese von Gryphius bis Hallmann sich bemüht haben – das deutsche Drama der Gegenreformation hat niemals jene geschmeidigte, jedem virtuosen Griff sich bietende Form gefunden, die Calderon dem spanischen gab. Gebildet hat es sich – und gerade weil es notwendig dieser seiner Zeit entsprang – in einer höchst gewalttätigen Anstrengung und dies

allein würde besagen, daß kein souveräner Genius dieser Form das Gepräge gegeben hat. Dennoch liegt der Schwerpunkt aller barocken Trauerspiele in ihr. Was der einzelne Dichter darin fassen konnte, bleibt ihr unvergleichlich verpflichtet und ihrer Tiefe tut seine Beschränkung nicht Abbruch. Diese Einsicht ist eine Vorbedingung der Erforschung. Unerläßlich freilich bleibt auch dann noch eine Betrachtung, die fähig ist zur Anschauung einer Form überhaupt in dem Sinne sich zu erheben, daß sie anderes in ihr erblickt als eine Abstraktion am Leibe der Dichtung. Die Idee einer Form – soviel wird aus dem Vorangeschickten zu wiederholen erlaubt sein – ist nichts weniger Lebendiges als irgendeine konkrete Dichtung. Ja sie ist als Form des Trauerspiels mit einzelnen Versuchen des Barock verglichen entschieden das Reichere. Und so wie jede, auch die ungebräuchliche, die vereinzelte Sprachform gefaßt zu werden vermag nicht nur als Zeugnis dessen, der sie prägte, sondern als Dokument des Sprachlebens und seiner jeweiligen Möglichkeiten, enthält auch – und weit eigentlicher als jedes Einzelwerk – jedwede Kunstform den Index einer bestimmten objektiv notwendigen Gestaltung der Kunst. Diese Betrachtung blieb der älteren Forschung also schon darum verschlossen, weil Formanalysis und Formgeschichte ihrer Aufmerksamkeit entgingen. Aber nicht darum allein. Vielmehr hat ein sehr unkritisches Haften an der barocken Theorie des Dramas mitgewirkt. Es ist die den Tendenzen der Epoche angeglicheene des Aristoteles. In den meisten Stücken war diese Angleichung eine Vergröberung. Ohne nach den erheblichen Bestimmungsgründen dieser Variation zu fahnden, war man allzusehr bereit, von einem entstellenden Mißverständnis zu reden und von da war es zu der Auffassung, die Dramatiker der Epoche hätten im wesentlichen nichts gegeben, als die unverständige Anwendung ehrwürdiger Präzepte nicht mehr weit. Das Trauerspiel des deutschen Barock erschien als Zerrbild der antiken Tragödie. In dieses Schema wollte ohne Schwierigkeit sich fügen, was einen geläuterten Geschmack in jenen Werken befremdend, ja wohl barbarisch anmutete. Die Fabel ihrer Haupt- und Staatsaktionen entstellte das antike Königsdrama, der Schwulst das edle Pathos der Hellenen und der blutrünstige Schlußeffekt die tragische Katastrophe. So gab das Trauerspiel sich als die unbeholfene Renaissance der

Tragödie. Und somit drängte eine weitere Klassifikation sich auf, die vollends jede Sicht auf diese Form vereiteln mußte: das Trauerspiel als Renaissancedrama betrachtet steht in seinen markantesten Zügen als mit ebenso vielen Stilwidrigkeiten behaftet da. Lange blieb diese Inventarisierung dank der Autorität von stoffgeschichtlichen Registern unberichtigt. Durch sie wird das höchst verdienstliche, die Literatur des Gebietes fundierende Werk von Stachel »Seneca und das deutsche Renaissancedrama« von jeder nennenswerten Wesenseinsicht, die es denn auch nicht unbedingt erstrebt, streng ausgeschlossen. In seiner Arbeit über den lyrischen Stil des xvii. Jahrhunderts hat Strich diese Äquivokation, die längst die Forschung lähmte, aufgedeckt. »Man pflegt den Stil der deutschen Dichtung im 17. Jahrhundert als Renaissance zu bezeichnen. Wenn man aber unter diesem Namen mehr versteht, als die wesenlose Nachahmung des antiken Apparates, so ist er irreführend und zeugt von dem Mangel an stilgeschichtlicher Orientierung in der Literaturwissenschaft, denn von dem klassischen Geist der Renaissance hat dieses Jahrhundert nichts gehabt. Der Stil seiner Dichtung ist vielmehr barock, auch wenn man nicht nur an Schwulst und Überladung denkt, sondern auf die tieferen Prinzipien der Gestaltung zurückgeht.«<sup>15</sup> Ein weiterer Irrtum, der in der Geschichte von dieser literarischen Periode sich mit erstaunlicher Beharrlichkeit gehalten hat, hängt mit dem Vorurteil der Stilkritik zusammen. Gemeint ist die angebliche Bühnenfremdheit dieser Dramatik. Es ist dies vielleicht nicht das erstemal, daß die Verlegenheit vor einer sonderbaren Szene zu dem Gedanken avanciert, die habe es nie gegeben, dergleichen Werke hätten nicht gewirkt, die Bühne habe sich ihnen verweigert. Zumindest in der Interpretation des Seneca begegnen Kontroversen, die früheren Diskussionen übers barocke Drama darin gleichen. Wie dem nun sei – für das Barock ist jene hundertjährige Fabel, wie sie von A. W. Schlegel<sup>16</sup> bis auf Lamprecht<sup>17</sup> sich vererbt, sein Drama sei ein Lesestück gewesen, widerlegt. In den heftigen Vorgängen, die die Schaulust herausfordern, spricht gerade das Theatralische mit besonderer Gewalt. Sogar die Theorie betont die szenischen Effekte bei Gelegenheit. Horazens Dictum: *Et prodesse volunt et delectare poetae* versetzt die Buchnersche Poetik vor die Frage, wie letzte-

res denn vom Trauerspiele denkbar sei und sie erwidert: von seinem Inhalt nicht, sehr wohl aber von seiner theatralischen Darstellung<sup>18</sup>.

Die Forschung, welche mit so vielfachen Befangenheiten sich diesem Drama gegenüber fand, hat in Versuchen einer objektiven Würdigung, die wohl oder übel der Sache fremd bleiben mußten, die Verwirrungen nur gesteigert, denen nun jede Besinnung auf den Sachverhalt von Anfang an begegnen muß. Daß dabei die Sache so könnte aufgefaßt werden, von der Wirkung des barocken Trauerspiels ihre Übereinstimmung mit den von Aristoteles als Wirkung der Tragödie angesprochenen Gefühlen der Furcht sowie des Mitleids zu erweisen, um zu schließen, es sei echte Tragödie – da doch Aristoteles sich nie hat beifallen lassen zu behaupten, nur Tragödien könnten Furcht und Mitleid hervorrufen – das sollte man wohl nicht für möglich halten. Höchst skurril bemerkt ein älterer Autor: »Durch seine Studien lebte sich Lohenstein so in eine vergangene Welt ein, daß er darüber seine vergaß und in Ausdruck, Denken und Fühlen einem antiken Publikum verständlicher, als dem seiner Zeit gewesen wäre.«<sup>19</sup> Dringender als die Widerlegung derartiger Extravaganzen mag der Hinweis erfordert werden, daß ein Wirkungszusammenhang nie eine Kunstform bestimmen kann. »Die Vollendung des Kunstwerks in sich selbst ist die ewige unerläßliche Forderung! Aristoteles, der das Vollkommenste vor sich hatte, soll an den Effekt gedacht haben! welch ein Jammer!«<sup>20</sup> So Goethe. Gleichviel, ob Aristoteles durchaus vor dem Verdacht, den Goethe von ihm wehrt, zu sichern ist – daß die von ihm definierte psychologische Wirkung aus der kunstphilosophischen Debatte über das Drama gänzlich ausscheide, ist ein dringendes Anliegen ihrer Methode. In diesem Sinne erklärt Wilamowitz-Moellendorff: »das sollte man einsehn, daß die *καθαρσις* für das drama nicht artbestimmend sein kann, und selbst wenn man die affekte, durch welche das drama wirkt, als artbildend anerkennen wollte, so würde das unselige paar furcht und mitleid recht unzureichend bleiben.«<sup>21</sup> – Noch unglücklicher und weit häufiger noch als der Versuch, das Trauerspiel mit Aristoteles zu retten, ist jener Typus »Würdigung«, der da mit *Aperçus* sehr leichten Kaufes die »Not-

wendigkeit« dieses Dramas bewiesen haben will und mit ihr ein anderes, von dem nicht ersichtlich zu sein pflegt, ob das der positive Wert oder die Hinfälligkeit jedweder Bewertung ist. Im Bereich der Geschichte ist die Frage nach der Notwendigkeit seiner Erscheinungen ganz offenkundig allerwege apriorisch. Das falsche Schmuckwort der »Notwendigkeit«, mit dem man das barocke Trauerspiel oft dekorierte, schillert in vielen Farben. Es meint nicht nur historische in müßigem Kontrast zum bloßen Zufall, sondern auch die subjektive einer bona fides im Gegensatz zum Virtuosenstück. Daß aber mit der Feststellung, das Werk entspringe notwendig einer subjektiven Disponiertheit seines Autors, nichts gesagt ist, erhellt. Nicht anders steht's um die »Notwendigkeit«, die Werke oder Formen als Vorstufen der fernerer Entwicklung in einem problematischen Zusammenhang begreift. »Mag sein Naturbegriff und seine Kunstanschauung zerrissen und zertrümmert sein für immer; was unverwelklich, unverderblich, unverlierbar fortgedeiht, das sind einmal die stofflichen Entdeckungen, und dann noch mehr die technischen Erfindungen des xvii. Jahrhunderts.«<sup>22</sup> So rettet noch die jüngste Darstellung die Dichtung dieser Zeit als bloßes Mittel. Die »Notwendigkeit«<sup>23</sup> der Würdigungen steht in einer Sphäre der Äquivokationen und gewinnt ihren Anschein aus dem einzigen ästhetisch erheblichen Begriff der Notwendigkeit. Es ist der, dessen Novalis gedenkt, wo er von der Apriorität der Kunstwerke als einer Notwendigkeit da zu sein, welche sie mit sich führen, spricht. Daß diese einzig einer Analyse, die sie bis in den metaphysischen Gehalt beträfe, sich ergibt, ist augenfällig. Der moderantistischen »Würdigung« entgeht sie. In einer solchen bleibt am Ende auch der neue Cysarzsche Versuch befangen. Wenn frühern Abhandlungen die Motive einer ganz anderen Betrachtungsweise abgingen, so überrascht bei dieser letzten, wie wertvolle Gedanken und präzise Beobachtungen durch das System der klassizistischen Poetik, auf welches sie bewußt bezogen werden, um ihre beste Frucht kommen. Zuletzt spricht hier weniger die klassische »Rettung« denn eine unmaßgebliche Entschuldigung. In älteren Werken pflegt an dieser Stelle der Dreißigjährige Krieg sich einzufinden. Für alle Entgleisungen, die man an dieser Form zu tadeln fand, erscheint er haftbar. »Ce sont, a-t-on dit bien des fois, des pièces écrites par des

bourreaux et pour des bourreaux. Mais c'est ce qu'il fallait aux gens de ce temps là. Vivant dans une atmosphère de guerres, de lutttes sanglantes, ils trouvaient ces scènes naturelles; c'était le tableau de leurs mœurs qu'on leur offrait. Aussi goûtèrent-ils naïvement, brutalement le plaisir qui leur était offert.«<sup>24</sup>

Dergestalt hatte die Forschung des Jahrhundertendes von einer kritischen Ergründung der Trauerspielform sich hoffnungslos weit entfernt. Der Synkretismus kulturhistorischer, literargeschichtlicher, biographischer Betrachtung, mit dem sie die kunstphilosophische Besinnung zu ersetzen bestrebt war, hat in der neuesten Forschung ein Pendant von weniger harmloser Struktur. Wie ein Kranker, der im Fieber liegt, alle Worte, die ihm vernehmbar werden, in die jagenden Vorstellungen des Deliriums verarbeitet, so greift der Zeitgeist die Zeugnisse von früheren oder von entlegenen Geisteswelten auf, um sie an sich zu reißen und lieblos in sein selbstbefangenes Phantasieren einzuschließen. Gehört doch dies zu seiner Signatur: kein neuer Stil, kein unbekanntes Volkstum wäre aufzufinden, das nicht alsbald mit voller Evidenz zu dem Gefühl der Zeitgenossen spräche. Dieser verhängnisvollen pathologischen Suggestibilität, kraft welcher der Historiker durch »Substitution«<sup>25</sup> an die Stelle des Schaffenden sich zu schleichen sucht, als wäre der, eben weil er's gemacht, auch der Interpret seines Werkes, hat man den Namen der »Einfühlung« gegeben, in dem die bloße Neugier unterm Mäntelchen der Methode sich vorwagt. Auf diesem Streifzug ist die Unselbständigkeit der gegenwärtigen Generation zumeist der imposanten Wucht erlegen, mit der ihr das Barock begegnete. Zu einer echten, neue Zusammenhänge nicht zwischen dem modernen Kritiker und seiner Sache, sondern innerhalb der Sache selbst erschließenden Einsicht hat die Umwertung, die mit dem Anbruch des Expressionismus – wenn auch nicht unberührt von der Poetik der Georgischen Schule<sup>26</sup> – eintrat, bisher nur in den wenigsten Fällen geführt<sup>27</sup>. Aber die Geltung der alten Vorurteile ist im Schwinden. Frappante Analogien zu dem gegenwärtigen Stande des deutschen Schrifttums haben immer neuen Anlaß zu einer, wenn auch meist sentimental so doch positiv gerichteten Versenkung ins Barocke gegeben. Schon im Jahre 1904 erklärte ein Literaturhistoriker dieser Epoche: »Es

will mir . . . scheinen, als ob das Kunstgefühl noch keiner Periode seit zwei Jahrhunderten mit der ihren Stil suchenden Barockliteratur des siebzehnten Jahrhunderts im Grunde so verwandt gewesen ist, wie das Kunstgefühl unserer Tage. Innerlich leer oder im Tiefsten aufgewühlt, äußerlich von technisch formalen Problemen absorbiert, die sich mit den Existenzfragen der Zeit zunächst sehr wenig zu berühren schienen, – so waren die meisten Barockdichter, und ähnlich sind, so weit man sehen kann, wenigstens die Dichter unserer Zeit, die ihrer Produktion das Gepräge geben.«<sup>28</sup> Inzwischen hat die Meinung dieser Sätze, die schüchtern und zu kurz ergriffen ist, in einem sehr viel weiteren Sinne sich behauptet. 1915 erschienen als Auftakt des expressionistischen Dramas die »Troerinnen« von Werfel. Nicht zufällig begegnet der gleiche Stoff bei Opitz im Beginn des Barockdramas. In beiden Werken war der Dichter auf das Sprachrohr und die Resonanz der Klage bedacht. Dazu bedurfte es in beiden Fällen nicht weitgespannter künstlicher Entwicklungen, sondern einer am dramatischen Rezitativ sich schulenden Verskunst. Zumal im Sprachlichen ist die Analogie damaliger Bemühung mit der jüngstvergangenen und mit der momentanen augenfällig. Forcierung ist den beiden eigentümlich. Die Gebilde dieser Literaturen wachsen nicht sowohl aus dem Gemeinschaftsdasein auf, als daß sie durch gewaltsame Manier den Ausfall geltender Produkte in dem Schrifttum zu verdecken trachten. Denn wie der Expressionismus ist das Barock ein Zeitalter weniger der eigentlichen Kunstübung als eines unablenkbaren Kunstwollens. So steht es immer um die sogenannten Zeiten des Verfalls. Das höchste Wirkliche der Kunst ist isoliertes, abgeschlossenes Werk. Zu Zeiten aber bleibt das runde Werk allein dem Epigonen erreichbar. Das sind die Zeiten des »Verfalls« der Künste, ihres »Wollens«. Darum entdeckte Riegl diesen Terminus gerade an der letzten Kunst des Römerreiches. Zugänglich ist dem Wollen nur die Form schlechtweg doch nie ein wohlgeschaffenes Einzelwerk. In diesem Wollen gründet die Aktualität des Barock nach dem Zusammenbruch der deutschen klassizistischen Kultur. Das Streben nach einem Rustikastil der Sprache, der sie der Wucht des Weltgeschehens gewachsen scheinen ließe, kommt hinzu. Die Übung, Adjektiva, die keinen adverbialen Gebrauch kennen, mit dem Hauptwort zum Block

zusammenzupressen, ist nicht von heute. ›Großstanz‹, ›Großgedicht‹ (d. h. Epos) sind barocke Vokabeln. Neologismen finden sich überall. Heute wie damals spricht aus vielen darunter das Werben um neues Pathos. Die Dichter suchten der innersten Bildkraft, aus welcher die bestimmte und doch sanfte Metaphorik der Sprache hervorgeht, sich persönlich zu bemächtigen. Weniger in Gleichnisreden als in Gleichnisworten suchte man seine Ehre, als sei die Sprachschöpfung unmittelbare Angelegenheit der dichterischen Wortfindung. Die barocken Übersetzer fanden Freude an den gewaltsamsten Prägungen wie sie bei Heutigen zumal als Archaismen begegnen, in denen man der Quellen des Sprachlebens sich zu versichern meint. Immer ist diese Gewaltsamkeit Kennzeichen einer Produktion, in welcher ein geformter Ausdruck wahrhaften Gehalts kaum dem Konflikt entbundener Kräfte abzurufen ist. In solcher Zerrissenheit spiegelt die Gegenwart gewisse Seiten der barocken Geistesverfassung bis in die Einzelheiten der Kunstübung. Dem Staatsroman, dem damals wie heute sich angesehene Autoren widmeten, stehen die pazifistischen Bekenntnisse der Literaten zum simple life, zur natürlichen Güte des Menschen heute so gegenüber wie damals das Schäferspiel. Den Literaten, dessen Dasein heute wie je in einer vom tätigen Volkstum getrennten Sphäre sich abspielt, verzehrt von neuem eine Ambition, in deren Befriedigung die damaligen Dichter freilich trotz allem glücklicher waren als die heutigen. Denn Opitz, Gryphius, Lohenstein haben in Staatsgeschäften hin und wieder dankbar entgoltenen Dienste zu leisten vermocht. Und daran findet diese Parallele ihre Grenze. Durchgehend fühlte der barocke Literat ans Ideal einer absolutistischen Verfassung sich gebunden, wie die Kirche beider Konfessionen sie stützte. Die Haltung ihrer gegenwärtigen Erben ist, wenn nicht staatsfeindlich, revolutionär, so durch den Mangel jeder Staatsidee bestimmt. Zuletzt ist über mancherlei Analogien die große Differenz nicht zu vergessen: im Deutschland des xvii. Jahrhunderts war die Literatur, so wenig die Nation sie auch beachten mochte, bedeutungsvoll für ihre Neugeburt. Die zwanzig Jahre deutschen Schrifttums dagegen, die zur Erklärung des erwachten Anteils an der Epoche angezogen wurden, bezeichnen einen, wie auch immer vorbereitenden und fruchtbaren, Verfall.



Desto gewaltiger der Eindruck, den die mit verstiegenen Kunstmitteln unternommene Ausprägung verwandter Tendenzen im deutschen Barock gerade jetzt hervorzurufen imstande ist. Einer Literatur gegenüber, die durch den Aufwand ihrer Technik, die gleichförmige Fülle ihrer Produktionen und die Heftigkeit ihrer Wertbehauptungen Welt und Nachwelt gewissermaßen zum Schweigen zu bringen suchte, ist die Notwendigkeit der souveränen Haltung, wie Darstellung von der Idee von einer Form sie aufdringt, zu betonen. Die Gefahr, aus den Höhen des Erkennens in die ungeheuren Tiefen der Barockstimmung sich hinabstürzen zu lassen, bleibt selbst dann unverächtlich. Immer wieder begegnet in den improvisierten Versuchen, den Sinn dieser Epoche zu vergegenwärtigen, das bezeichnende Schwindelgefühl, in das der Anblick ihrer in Widersprüchen kreisenden Geistigkeit versetzt. »Auch die intimsten Wendungen des Barock, auch seine Einzelheiten – vielleicht sie gerade – sind antithetisch.«<sup>29</sup> Nur eine von weither kommende, ja sich dem Anblick der Totalität zunächst versagende Betrachtung kann in einer gewissermaßen asketischen Schule den Geist zu der Festigung führen, die ihm erlaubt, im Anblick jenes Panoramas seiner selbst mächtig zu bleiben. Der Gang dieser Schulung ist es, der hier zu beschreiben war.

## Trauerspiel und Tragödie

Der ersten Handlung. Erster Eintritt. Heinrich. Isabelle. Der Schauplatz ist der Königl. Saal. *Heinrich.* Ich bin König. *Isabelle.* Ich bin Königin. *Heinrich.* Ich kan und will. *Isabelle.* Ihr könnt nicht und must nicht wollen. *Heinrich.* Wer will mirs wehren? *Isabelle.* Mein Verboth. *Heinrich.* Ich bin König. *Isabelle.* Ihr seyd mein Sohn. *Heinrich.* Ehre ich euch schon als Mutter/ so müsset ihr doch wissen/ das ihr nur Stiefmutter seyd. Ich will sie haben. *Isabelle.* Ihr sollt sie nicht haben. *Heinrich.* Ich sage: Ich will sie haben/ die Ernelinde.

*Filidor: Ernelinde Oder Die Viermahl Braut*

Die notwendige Richtung aufs Extreme, als welche in philosophischen Untersuchungen die Norm der Begriffsbildung gibt, hat für eine Darstellung vom Ursprung des deutschen Barocktrauerspiels zweierlei zu besagen. Erstens weist sie die Forschung an, unbefangen die Breite des Stoffes ins Auge zu fassen. Angesichts der ohnedies nicht allzu großen Fülle der dramatischen Produktion, soll ihr Anliegen nicht darin bestehen, in ihm, wie die Literaturgeschichte mit Recht dies täte, nach Schulen der Dichter, Epochen des Œuvres, Schichten der Einzelwerke zu suchen. Vielmehr wird sie überall von der Annahme sich leiten lassen, was diffus und disparat erscheint in den adäquaten Begriffen als Elemente einer Synthesis gebunden zu finden. Sie wird in diesem Sinn die Zeugnisse geringerer Dichter, in deren Werken das Absonderlichste häufig ist, nicht leichter schätzen als die der größeren. Ein anderes ist es eine Form verkörpern, ein anderes sie ausprägen. Ist das erste Sache der erwählten Dichter, so geschieht das zweite oft unvergleichlich markant in den mühseligen Versuchen der schwächeren. Die Form selbst, deren Leben nicht identisch mit dem von ihr bestimmter Werke ist, ja, deren Ausprägung bisweilen umgekehrt proportional zu der Vollendung einer Dichtung stehen kann, wird gerade an dem schwächtigen Leib der dürftigen Dichtung, als ihr Skelett gewissermaßen, augenfällig. Zum zweiten schließt das Studium der Extreme Rücksicht auf die barocke Theorie des Dramas ein. Die Biederkeit der Theoretik in der Verlautbarung ihrer Vorschriften ist ein besonders reizvoller Zug dieser Literatur

und ihre Regeln sind extrem schon aus dem Grund, weil sie mehr oder weniger bindend sich geben. So gehen denn die Exzentriktäten dieses Dramas zum großen Teil auf die Poetiken zurück, und da sogar die wenigen Schablonen seiner Fabel aus Theoremen wollen abgeleitet sein, so weisen die Handbücher der Dichter als unentbehrliche Quellen der Analyse sich aus. Wären sie kritisch im modernen Sinne, ihr Zeugnis würde belangloser sein. Rückgang auf sie wird nicht allein vom Gegenstand erfordert, sondern handgreiflich durch den Stand der Forschung gerechtfertigt. Sie ist durch Vorurteile der stilistischen Klassifizierung und der ästhetischen Beurteilung bis in die neuere Zeit behindert worden. Die Entdeckung des literarischen Barock ist so spät und unter so zweideutigen Sternen erfolgt, weil eine allzu bequeme Periodisierung ihre Merkmale und Daten aus den Traktaten vergangener Zeiten zu ziehen liebt. Da in Deutschland ein literarisches »Barock« nirgends manifest geworden ist – der Ausdruck begegnet sogar für die bildende Kunst erst im XVIII. Jahrhundert – da die klare, laute, kriegerrische Proklamation nicht Sache von Literaten war, denen höfischer Ton als Muster im Sinne lag, so wollte man auch später diesem Blatte der deutschen Literaturgeschichte keine besondere Überschrift zugestehen. »Der unpoletische Sinn ist ein das gesamte Barock scharf kennzeichnendes Merkmal. Jeder sucht möglichst lang, auch wenn er eigener Stimme folgt, den Anschein festzuhalten, als schritte er die Wege der geliebten Lehrer und bewährten Autoritäten.«<sup>1</sup> Darüber darf auch das gesteigerte Interesse an dem poetischen Disput, wie es gleichzeitig mit den entsprechenden Passionen der römischen Malerakademien aufkam<sup>2</sup>, nicht täuschen. So hat sich die Poetik denn in Variationen der »Poetices libri septem« des Julius Caesar Scaliger bewegt, die 1561 erschienen waren. Klassizistische Schemata herrschen: »Gryphius ist der unbestrittene Altmeister, der deutsche Sophokles, hinter dem Lohenstein als deutscher Seneca einen sekundären Platz einnimmt, und nur mit Einschränkung wird ihnen Hallmann, der deutsche Aischylus, an die Seite gestellt.«<sup>3</sup> Und einer renaissancehaften Fassade der Poetiken entspricht unleugbar etwas in den Dramen. Ihre stilistische Originalität, so viel darf vorgreifend bemerkt werden, ist in den Einzelheiten ungleich größer als im ganzen. Was dieses angeht, eignet in der

Tat, wie Lamprecht<sup>4</sup> schon hervorhebt, eine Schwerfälligkeit und trotz allem auch eine Einfalt der Handlung, die an das bürgerliche Stück der deutschen Renaissance von fern gemahnt. Im Licht ernsthafter Stilkritik jedoch, der nicht erlaubt ist, das Ganze anders denn in seiner Bestimmtheit durchs Detail ins Auge zu fassen, treten die renaissancefremden, um nicht zu sagen die barocken Züge allerorten, von der Sprache und dem Gehaben der Handelnden bis zur Bühneneinrichtung und Stoffwahl hervor. Zugleich erhellt und wird zu zeigen sein, daß auf die hergebrachten Texte der Poetik Akzente fallen, die die barocke Interpretation ermöglichen, ja wie die Treue gegen sie barocken Intentionen besser diene als Revolte. Der Wille zur Klassizität ist fast der einzige – und doch durch seine Wildheit, seine Rücksichtslosigkeit wie sehr sie überbietende – echtbürtiger Renaissance eigene Zug einer Dichtung gewesen, welche sehr unvermittelt sich vor formale Aufgaben gestellt sah, denen sie durch keine Schulung gewachsen war. Jeder Versuch, antiker Form sich nähernd, mußte, unangesehen des im Einzelfalle Erreichten, durch die Gewalttätigkeit das Unternehmen für höchst barocke Ausgestaltung disponieren. Die Vernachlässigung der stilistischen Analyse solcher Versuche durch die Literaturwissenschaft ist aus dem Verdikt, das über die Epoche des Schwulsts, der Sprachverderbnis, der Gelehrtenpoesie von ihr gefällt ward, zu erklären. Sofern sie es durch die Erwägung zu beschränken suchte, die Schule der Aristotelischen Dramaturgie sei nun einmal ein notwendiges Durchgangsstadium für die renaissancistische Dichtung Deutschlands gewesen, begegnete sie einem Vorurteil mit einem zweiten. Beide hängen zusammen, weil die These von der Renaissanceform des deutschen Dramas im XVII. Jahrhundert gestützt wird durch den Aristotelismus der Theoretiker. Wie lähmend die Aristotelischen Definitionen sich der Meinung auf den Wert der Dramen widersetzten, ward bemerkt. An dieser Stelle ist hervorzuheben, daß der Einfluß der Aristotelischen Doktrin aufs Drama des Barock im Terminus der ›Renaissancetragödie‹ überschätzt wird.

Die Geschichte des neueren deutschen Dramas kennt keine Periode, in der die Stoffe der antiken Tragiker einflußloser gewesen wären. Dies allein zeugt gegen die Herrschaft des Aristoteles.

Zu seinem Verständnis fehlte alles und der Wille nicht zum wenigsten. Denn ernsthafte Unterweisung technischer und stofflicher Art, wie sie vor allem der niederländischen Klassik und dem Jesuitentheater seit Gryphius immer wieder entnommen wurde, suchte man bei dem griechischen Autor selbstverständlich nicht. Das Wesentliche war, durch die Anerkennung seiner Autorität die Fühlung mit der Renaissancepoetik des Scaliger und damit die Legitimität der eigenen Unternehmungen zu behaupten. Zudem war Mitte des XVII. Jahrhunderts die Aristotelische Poetik noch nicht das einfache und imposante Dogmengefüge, mit dem Lessing sich auseinandersetzte. Trissino, erster Kommentator der »Poetik«, zieht zunächst zur Ergänzung der temporalen Einheit die der Handlung heran: Einheit der Zeit gilt als ästhetisch nur, wenn sie auch die der Handlung mit sich führt. An diese Einheiten haben Gryphius und Lohenstein sich gehalten – vom »Papinian« könnte die der Handlung sogar bestritten werden. Mit diesem isolierten Faktum ist das Inventar ihrer vom Aristoteles bestimmten Züge abgeschlossen. Eine genauere Bedeutung gibt die damalige Theorie der Einheit der Zeit nicht. Die Harsdörffersche, vom Herkömmlichen sonst nicht unterschieden, erklärt denn auch eine Handlung von vier bis fünf Tagen noch als statthaft. Einheit des Orts, die erst seit Castelvetro in der Diskussion erscheint, kommt fürs barocke Trauerspiel nicht in Frage; auch das Jesuitentheater kennt sie nicht. Beweiskräftiger noch ist die Indifferenz, mit der die Handbücher der Aristotelischen Theorie von der tragischen Wirkung begegnen. Nicht als ob dieser Teil der »Poetik«, dem noch deutlicher als dem andern die Bestimmtheit durch den kultischen Charakter des griechischen Theaters an der Stirn geschrieben steht, dem Verständnis des XVII. Jahrhunderts besonders zugänglich gewesen sein müßte. Doch je unmöglicher das Eindringen in diese Lehre, in der die Theorie der Läuterung durch die Mysterien wirkte, sich erwies, desto freieren Spielraum hätte die Interpretation gehabt. Diese ist ebenso schwächling in ihrem Gedankengehalt wie schlagend in der Beugung der antiken Intention. Furcht und Mitleid denkt sie nicht als Anteil am integralen Ganzen der Aktion, sondern als den am Schicksal der markantesten Figuren. Furcht weckt das Ende des Bösewichts, Mitleid dasjenige des frommen Hel-

den. Birken scheint auch diese Definition noch zu klassisch und statt Furcht und Mitleid setzt er Gottes Ehre und die Erbauung der Mitbürger als Zweck der Trauerspiele ein. »Wir Christen sollen/ gleichwie in allen unsren Verrichtungen/ also auch im Schauspiel-schreiben und Schauspielen das einige Absehen haben/ daß Gott damit geehret/ und der Neben-Mensch zum Guten möge belehrt werden.«<sup>5</sup> Die Tugend seiner Beschauer hat das Trauerspiel zu ertüchtigen. Und gab es eine, welche seinen Helden obligat und seinem Publikum erbaulich war, so ist es die alte ἀπάθεια. Die Bindung der stoischen Ethik an die Theorie der neuen Tragödie war in Holland vollzogen worden, und Lipsius hatte bemerkt, nur als ein tätiger Impuls, die fremden Leiden und Bekümmernisse zu erleichtern, nicht aber als ein pathologischer Zusammenbruch beim Anblick eines fürchterlichen Schicksals, nicht als pusillanimitas sondern nur als misericordia sei das Aristotelische ἔλεος zu verstehen<sup>6</sup>. Kein Zweifel, solche Glossen stehen neben der Beschreibung, die Aristoteles von der Betrachtung der Tragödien bietet, wesensfremd. So ist es denn immer wieder das einzige Faktum des königlichen Helden, das der Kritik den Anlaß gab, das neue Trauerspiel auf die alte Tragödie der Griechen zu beziehen. Und nicht sachgemäßer als mit der in der Sprechweise des Trauerspiels selbst verlautbarten berühmten Definition des Opitz wird daher die Erkundung seiner Sonderart einsetzen können.

»Die Tragödie ist an der majestet dem Heroischen gedichte gemeße/ ohne das sie selten leidet/ das man geringen standes personen und schlechte sachen einführe: weil sie nur von königlichem willen/ todschlägen/ verzweiffelungen/ kinder und vätermörden/ brande/ blutschanden/ kriege und auffruhr/ klagen/ heulen/ seuffzten und dergleichen handelt.«<sup>7</sup> Diese Definition mag der moderne Ästhetiker zunächst allzu hoch aus dem Grunde nicht schätzen wollen, weil sie nur eine Umschreibung des tragischen Stoffkreises zu sein scheint. Und so ist sie denn nie als bedeutsam gewertet worden. Indessen jener Schein trügt. Opitz spricht es nicht aus – ist es doch seiner Zeit das Selbstverständliche –, daß die genannten Vorfälle nicht so sehr Stoff als Kern der Kunst im Trauerspiele sind. Das geschichtliche Leben wie es jene Epoche sich darstellte ist sein Gehalt, sein

wahrer Gegenstand. Es unterscheidet sich darin von der Tragödie. Denn deren Gegenstand ist nicht Geschichte, sondern Mythos, und die tragische Stellung wird den *dramatis personae* nicht durch den Stand – das absolute Königtum – sondern durch die vorgeschichtliche Epoche ihres Daseins – vergangenes Heroentum – angewiesen. Im Sinn des Opitz ist es nicht die Auseinandersetzung mit Gott und Schicksal, die Vergegenwärtigung einer uralten Vergangenheit, die Schlüssel des lebendigen Volkstums ist, sondern die Bewährung der fürstlichen Tugenden, die Darstellung der fürstlichen Laster, die Einsicht in den diplomatischen Betrieb und die Handhabung aller politischen Machinationen, welche den Monarchen zur Hauptperson des Trauerspiels bestimmt. Der Souverän als erster Exponent der Geschichte ist nahe daran für ihre Verkörperung zu gelten. Auf primitive Weise kommt der Anteil am aktuellen welt-historischen Verlauf in der Poetik allenthalben zu Worte. »Wer Tragödien schreiben wil«, heißt es in Rists »Alleredelster Belustigung«, »muß in Historien oder Geschicht-Büchern so wol der Alten/ als Neuen/ trefflich seyn beschlagen/ er muß die Welt- und Staats-Händel/ als worinn die eigentliche Politica besteht/ gründlich wissen ... wissen/ wie einem Könige oder Fürsten zu muthe sey/ so wol zu Krieges- als Friedens-Zeiten/ wie man Land und Leute regieren/ bey dem Regiment sich erhalten/ allen schädlichen Rathschlägen steuern/ was man für Griffe müsse gebrauchen/ wann man sich ins Regiment dringen/ andere verjagen/ ja wol gar auß dem Wege räumen wolle. In Summa/ die Regier-Kunst muß er so fertig/ als seine Mutter-Sprache verstehen.«<sup>8</sup> Man glaubte, im geschichtlichen Ablauf selbst das Trauerspiel mit Händen zu greifen; es bedürfe nichts weiter als die Worte zu finden. Und selbst in diesem Verfahren wollte man sich nicht frei fühlen. Mag auch Haugwitz der unbegabteste unter den Autoren barocker Trauerspiele, ja schlechtweg und als der einzige wirklich unbegabt gewesen sein, so hieße es doch die Technik des Trauerspiels verkennen, wollte man ein Zeugnis in den Noten zur »Maria Stuarda« einem Mangel an Können zuschreiben. Dort beklagt er, bei Abfassung des Werks nur eine Quelle – des Franziscus Erasmus »Hohen Trauersaal« – zur Hand gehabt zu haben, so daß er sich »an deß Übersetzers deß Francisci Worte allzusehr habe binden

müssen«<sup>9</sup>. Dieselbe Einstellung führt bei Lohenstein zum Corpus der Anmerkungen, das mit dem der Dramen an Umfang wetteifert, und im Beschlusse derer zum »Papinian« bei Gryphius, dem auch hier an Geist und Prägung überlegenen, zu den Worten: »Und so viel vor diesesmal. Warum aber so viel? Gelehrten wird dieses umsonst geschrieben, ungelehrten ist es noch zu wenig.«<sup>10</sup> – Wie die Benennung »tragisch« heutzutage so – und mit mehr Recht – galt das Wort »Trauerspiel« im XVII. Jahrhundert vom Drama und historischen Geschehen gleichermaßen. Sogar der Stil bezeugt, wie nahe sich im zeitgenössischen Bewußtsein beide standen. Was man als Bombast in den Bühnenwerken zu verwerfen pflegt – in vielen Fällen ließe es sich besser nicht als mit den Worten beschreiben, in denen Erdmannsdörffer den Ton der historischen Quellen in jenen Jahrzehnten kennzeichnet: »In allen Schriftstücken, die von Krieg und Kriegsnoth sprechen, gewahrt man eine zur stehenden Manier gewordene Überschwänglichkeit fast winselnder Klage-töne; eine fortwährend, so zu sagen, händeringende Ausdrucksweise ist allgemein gebräuchlich geworden. Während das Elend, so groß es war, doch seine wechselnden Grade hatte, kennt für die Beschreibung desselben das Schriftthum der Zeit fast keine Nüancen.«<sup>11</sup> Die radikale Konsequenz der Angleichung der theatralischen an die historische Szenerie wäre gewesen, daß für das Dichten selbst vor allen andern der Mandatar historischen Vollzuges selber wäre aufgerufen worden. So beginnt denn Opitz die Vorrede der »Troerinnen«: »Trawerspiele tichten ist vorzeiten Keyser/ Fürsten/ grosser Helden wnd Weltweiser Leute thun gewesen. Aus dieser zahl haben Julius Cesar in seiner jugend den Oedipus/ Augustus den Achilles wnd Ajax/ Mecenas den Prometheus/ Cassius Serverus Parmensis, Pomponius Secundus/ Nero wnd andere sonsten was dergleichen vor sich genommen.«<sup>12</sup> Klai folgt Opitz und meint »es sei unschwer zu erweisen, wie selbst das Trauerspieldichten nur der Kaiser, Fürsten, großer Helden und Weltweisen, nicht aber schlechter Leute Thun gewesen«<sup>13</sup>. Ohne gerade so sich zu versteigen hat auch Harsdörffer, Klais Freund und Lehrer, in einem etwas nebelhaften Schematismus der Entsprechungen von Stand und Form – bei dem man ebensowohl an den Gegenstand wie an den Leser, an den Akteur wie an den Autor denken



mag – unter den Ständen dem bürgerlichen das Schäferspiel, dem bürgerlichen das Lustspiel, dem fürstlichen jedoch nebst dem Roman das Trauerspiel gewidmet. Die umgekehrte Folgerung aus diesen Theorien fiel doch bei weitem noch skurriler aus. Die Staatsintrige spielte in den literarischen Konflikt; Hunold und Wernicke bezichtigten bei den Königen von Spanien beziehungsweise von England sich gegenseitig.

Der Souverän repräsentiert die Geschichte. Er hält das historische Geschehen in der Hand wie ein Szepter. Diese Auffassung ist alles andere als ein Privileg der Theatraliker. Staatsrechtliche Gedanken liegen ihr zugrunde. In einer letzten Auseinandersetzung mit den juristischen Lehren des Mittelalters bildete sich im xvii. Jahrhundert ein neuer Souveränitätsbegriff. Der alte Schulfall des Tyrannenmordes behauptete sich im Brennpunkt dieses Streites. Unter den Arten der Tyrannis, welche die frühere Staatslehre unterschied, ist die des Usurpators von jeher besonders kontrovers erörtert worden. Die Kirche hatte ihn preisgegeben, darüber jedoch, ob von dem Volke oder vielmehr vom Gegenkönig oder auch einzig von der Kurie das Signal, ihn zu beseitigen, gegeben werden könne, ging die Debatte. Die kirchliche Stellungnahme hatte ihre Aktualität nicht verloren; gerade in einem Jahrhundert der Religionskämpfe hielt der Klerus an einer Lehre fest, welche Waffen gegen feindliche Fürsten ihm in die Hand gab. Deren theokratischen Anspruch verwarf der Protestantismus; in der Ermordung Heinrichs iv. von Frankreich stellte er die Folgen dieser Lehre an den Pranger. Und mit dem Erscheinen der galikanischen Artikel im Jahre 1682 fiel die letzte Position der theokratischen Staatslehre: die absolute Unverletzlichkeit des Souveräns war vor der Kurie durchgefochten worden. Diese extreme Lehre von der fürstlichen Gewalt ist in ihren – trotz der Gruppierung der Parteien gegenreformatorischen – Ursprüngen geistvoller und tiefer gewesen als ihre neuzeitliche Umbildung. Wenn der moderne Souveränitätsbegriff auf eine höchste, fürstliche Exekutivgewalt hinausläuft, entwickelt der barocke sich aus einer Diskussion des Ausnahmezustandes und macht zur wichtigsten Funktion des Fürsten, den auszuschließen<sup>14</sup>. Wer herrscht ist schon im vorhinein dafür bestimmt, Inhaber diktatorischer Ge-

walt im Ausnahmezustand zu sein, wenn Krieg, Revolte oder andere Katastrophen ihn heraufführen. Diese Setzung ist gegenreformatorisch. Aus dem reichen Lebensgefühl der Renaissance emanzipiert sich ihr Weltlich-Despotisches, um das Ideal einer völligen Stabilisierung, einer ebenso sehr kirchlichen als staatlichen Restauration in allen Konsequenzen zu entfalten. Und ihrer eine ist die Forderung eines Fürstentums, dessen staatsrechtliche Stellung die Kontinuität jenes in Waffen und Wissenschaften, Künsten und Kirchentum blühenden Gemeinwesens verbürgt. In der theologisch-juristischen Denkweise, die so kennzeichnend für das Jahrhundert ist<sup>15</sup>, spricht die verzögernde Überspannung der Transzendenz, die all den provokatorischen Diesseitsakzenten des Barock zugrunde liegt. Denn antithetisch zum Geschichtsideal der Restauration steht vor ihm die Idee der Katastrophe. Und auf diese Antithetik ist die Theorie des Ausnahmezustands gemünzt. So wird denn nicht nur auf die größere Stabilität politischer Verhältnisse im XVIII. Jahrhundert zu verweisen sein, will man erklären, wie »das lebhafteste Bewußtsein von der Bedeutung des Ausnahmefalles, das im Naturrecht des 17. Jahrhunderts herrscht«<sup>16</sup> im folgenden verlorengeht. Wenn nämlich »für Kant . . . das Notrecht überhaupt kein Recht mehr«<sup>17</sup> war, so hängt das mit seinem theologischen Rationalismus zusammen. Der religiöse Mensch des Barock hält an der Welt so fest, weil er mit ihr sich einem Katarakt entgegenreiben fühlt. Es gibt keine barocke Eschatologie; und eben darum einen Mechanismus, der alles Erdgeborne häuft und exalziert, bevor es sich dem Ende überliefert. Das Jenseits wird entleert von alledem, worin auch nur der leiseste Atem von Welt webt und eine Fülle von Dingen, welche jeder Gestaltung sich zu entziehen pflegten, gewinnt das Barock ihm ab und fördert sie auf seinem Höhepunkt in drastischer Gestalt zu Tag, um einen letzten Himmel zu räumen und als Vakuum ihn in den Stand zu setzen, mit katastrophaler Gewalt dereinst die Erde in sich zu vernichten. Denselben Sachverhalt, nur transponiert, berührt die Einsicht, der barocke Naturalismus sei »die Kunst der geringsten Abstände . . . In jedem Fall dient das naturalistische Mittel zur Verkürzung der Distanzen . . . Um desto sicherer in die Überhobenheit der Form und in die Vorhöfe des Metaphysischen zurückzuschellen, sucht es den Kontrapost im

Bezirk der lebhaftesten gegenständlichen Aktualität.«<sup>18</sup> Die exaltierten Formen des barocken Byzantinismus verleugnen denn auch nicht die Spannung zwischen Welt und Transzendenz. Sie klingen unruhig und der saturierte Emanatismus ist ihnen fremd. Die Vorrede der »Heldenbriefe« sagt: »Wie ich denn der tröstlichen Zuversicht lebe/ es werde meine Kühnheit/ daß ich etlicher erlauchten Häuser/ die ich unterthänigst ehre/ auch dafern es nicht wieder Gott were/ anzubeten bereit bin, längst-verrauchte Liebes Regungen zuerfrischen mich unterstanden/ nicht allzufeidseelig angesehen werden.«<sup>19</sup> Unübertrefflich Birken: je höher die Personen stehen, desto besser macht sich ihr Lob, »als welches fürnemlich Gott und frommen ErdGöttern gebühret«<sup>20</sup>. Ist das nicht ein kleinbürgerliches Widerspiel zu Rubens Herrscheraufzügen? »Der Fürst erscheint in ihnen nicht nur als der Held eines antiken Triumphes, sondern wird zugleich mit göttlichen Wesen in unmittelbare Verbindung gebracht, von ihnen bedient und von ihnen gefeiert: so wird ihm selbst eine Vergottung zuteil. Irdische und himmlische Gestalten spielen in seinem Gefolge durcheinander und ordnen sich derselben Idee der Glorifikation unter.« Aber diese bleibt heidnisch. Monarch und Märtyrer entgehen nicht im Trauerspiel der Immanenz. – Zur theologischen Hyperbel tritt eine sehr beliebte kosmologische Argumentation. In unzähligen Wiederholungen durchzieht der Vergleich des Fürsten mit der Sonne die Literatur der Epoche. Dabei ist es zumal auf die Einzigkeit dieser entscheidenden Instanz abgesehen. »Wer iemand auf den thron | An seine seiten setzt, ist würdig, daß man cron | Und purpur ihm entzieh. Ein fürst und eine sonnen | Sind vor die welt und reich.«<sup>21</sup> »Der Himmel kan nur eine Sonne leiden/ | Zwey können nicht im Thron' und Eh-Bett weiden«<sup>22</sup> spricht die »Ehrsucht« in Hallmanns »Mariamne«. Wie leicht die weitere Ausdeutung dieser Metaphorik aus der juristischen Fixierung der Herrscherstellung im Innern zum überschwänglichen Ideal der Weltherrschaft, das der barocken theokratischen Passion so sehr entsprach wie unvereinbar war mit seiner staatspolitischen Vernunft, übergang, lehrte eine sehr merkwürdige Ausführung in Saavedra Fajardos »Abriss Eines Christlich-Politischen Printzens/ In CI Sinn-Bildern«. Zu einem allegorischen Kupfer, der eine Sonnenfinsternis mit der Inschrift »Praesentia nocet«

(sc. lunae) darstellt, wird erklärt, daß Fürsten ihre gegenseitige Nähe meiden müssen. »Die Fürsten die erhalten vntereinander gute freundschaft/ vermittelt deroselbigen bedienten vnd brieffen; wo sie sich aber wollen wegen einiger sachen selbstn vnter einander bereden/ alsobaldt entstehen nur auß dem angesicht allerhand verdacht vnd widerwillen/ dan es findet einer in dem anderen dasjenige nit/ was er ihm eingebildet/ auch niemandt auß ihnen ermist sich selbstn/ weil gemeiniglich keiner auß ihnen nit ist/ welcher nit mehr/ als ihm von rechts wegen zukommt/ seyn will. Die Fürstliche zusammenkunfft vnd gegenwart ist ein immerwehrender krieg/ in welchem man nur vmb die gepreng streitet/ vnd wil ein jeder den vorzug haben/ vnd streitet mit dem anderen vmb den Sieg.«<sup>23</sup>

Mit Vorliebe wandte man sich der Geschichte des Ostens zu, wo das absolute Kaisertum in einer dem Abendlande unbekannten Machtentfaltung begegnete. So greift in »Catharina« Gryphius auf den Schah von Persien und Lohenstein im ersten und im letzten seiner Dramen aufs Sultanat zurück. Die Hauptrolle aber spielt das theokratisch fundierte Kaisertum von Byzanz. Damals begann »die systematische Aufdeckung und Erforschung der byzantinischen Literatur ... mit den großen Ausgaben der byzantinischen Historiker, die ... unter den Auspizien Ludwigs xiv durch gelehrte Franzosen wie Du Cange, Combefis, Maltrait u. a. veranstaltet wurden«<sup>24</sup>. Diese Historiker, Cedrenus und Zonaras vor allem, wurden viel gelesen und vielleicht nicht nur um der blutigen Berichte willen, die sie von den Schicksalen des oströmischen Kaisertums gaben, sondern auch aus Anteil an den exotischen Bildern. Die Wirkung dieser Quellen hat sich im Laufe des xvii. Jahrhunderts und bis ins xviii. hinein gesteigert. Denn je mehr gegen den Ausgang des Barock der Tyrann des Trauerspiels zu jener Charge wurde, die ein nicht unrühmliches Ende in Stranitzkys wiener Possentheater fand, desto brauchbarer erwiesen sich die von Untaten strotzenden Chroniken Ostroms. Da heißt es denn: »Man hänge brenne, man rädere, es trieffe in bluth und ersauffe im Styx wer Uns beleidiget. (wirfft alles über ein hauffen und geht zornig ab).«<sup>25</sup> Oder: »Es blühe die gerechtigkeit, es herrsche die grausambkeit, es triumphire Mord und tyranny, damit Wenceslaus auf bluth-

schaumenden leichen statt der stufen auf seinen Sieghafften thron steigen könne.«<sup>26</sup> Dem nordischen Beschluß der Haupt- und Staatsaktionen in der Oper entspricht dies wienerische Ende in der Parodie. »Eine neue Tragoedie, Betitult: Bernardon Die Getreue Prinzessin Pumphia, Und Hanns-Wurst Der tyrannische Tartar-Kulikan, Eine Parodie in lächerlichen Versen«<sup>27</sup> führt mit der Person des hasenfüßigen Tyrannen und der in die Ehe sich rettenden Keuschheit die Motive des großen Trauerspiels ad absurdum. Noch sie verträge fast als Motto eine Stelle des Gracian, aus der erhellt, wie peinlich an Schablone und Extrem die Fürstenrolle in den Trauerspielen sich zu binden hat. »Könige mißt man nach keinem Mittelmaße. Man rechnet sie entweder unter die gar guten/ oder unter die gar bösen.«<sup>28</sup>

Den »gar bösen« gilt das Tyrannendrama und die Furcht, den »gar guten« das Märtyrerdrama und das Mitleid. Diese Formen wahren ihr kurioses Nebeneinander nur so lange, als die Betrachtung den juristischen Aspekt barocken Fürstentums übergeht. Folgt sie den Hinweisen der Ideologie, erscheinen sie als strenges Komplement. Tyrann und Märtyrer sind im Barock die Janushäupter des Gekrönten. Sie sind die notwendig extremen Ausprägungen des fürstlichen Wesens. Das ist, was den Tyrannen angeht, leicht ersichtlich. Die Theorie der Souveränität, für die der Sonderfall mit der Entfaltung diktatorischer Instanzen exemplarisch wird, drängt geradezu darauf, das Bild des Souveräns im Sinne des Tyrannen zu vollenden. Das Drama vollends läßt sich angelegen sein, die Geste der Vollstreckung zum Charakteristikum des Herrschenden zu machen und ihn mit Worten und Gehaben des Tyrannen selbst dort einzuführen, wo die Verhältnisse darauf nicht drängen; genau wie der volle Ornat, Krone und Szepter nur ausnahmsweise der Bühnenerscheinung des Herrschenden wird gefehlt haben<sup>29</sup>. Diese Norm des Herrschertums wird – und das ist der barocke Zug im Bilde – sogar durch die erschreckendste Entartung der fürstlichen Person nicht eigentlich entstellt. Die Prunkreden mit ihren unaufhörlichen Varianten der Maxime »Der purpur muß es decken«<sup>30</sup> gelten zwar als provokatorisch, aber das Gefühl neigt sich ihnen selbst da noch bewundernd zu, wo sie Brudermord wie im »Papinian« des Gryphius, Blutschande wie in Lohen-

steins »Agrippina«, Untreue wie in seiner »Sophonisbe«, Gattenmord wie in der »Mariamne« des Hallmann zu decken haben. Gerade die Gestalt des Herodes, wie sie das europäische Theater in diesen Zeiten allenthalben aufstellt<sup>31</sup>, ist für die Konzeption des Tyrannen bezeichnend. Seine Geschichte lieh der Darstellung königlicher Vermessenheit die packendsten Züge. Es webte ein schreckliches Geheimnis nicht erst für dieses Zeitalter um den König. Ehe er als wahnwitziger Selbstherrscher ein Emblem der verstörten Schöpfung wurde, war er noch grauenvoller, als der Antichrist, dem frühen Christentume gegenwärtig. Tertullian – er ist nicht der einzige – spricht von einer Sekte der Herodianer, die den Herodes als Messias verehrten. Sein Leben ist nicht Dramenstoff allein gewesen. Gryphius' lateinisches Jugendwerk, die Herodesepen, zeigt aufs deutlichste, was das Interesse jener Menschen fesselte: der Souverän des XVII. Jahrhunderts, der Gipfel der Kreatur, ausbrechend in der Raserei wie ein Vulkan und mit allem umliegenden Hofstaat sich selber vernichtend. Die Malerei gefiel sich in dem Bild, wie er, zwei Säuglinge in Händen haltend um sie zu zerschmettern, vom Wahnsinn befallen wird. Deutlich bekundet sich der Geist der Fürstendramen darin, daß in dieses typische Ende des Judenkönigs die Züge der Märtyrertragödie verwoben sind. Denn wird im Herrscher da, wo er die Macht am rauschendsten entfaltet, die Offenbarung der Geschichte und zugleich die ihren Wechselfällen Einhalt tuende Instanz erkannt, so spricht für den im Machtrausch sich verlierenden Cäsaren dieses Eine: er fällt als Opfer eines Mißverhältnisses der unbeschränkten hierarchischen Würde, mit welcher Gott ihn investiert, zum Stände seines armen Menschenwesens.

Die Antithese zwischen Herrschermacht und Herrschvermögen hat für das Trauerspiel zu einem eigenen, nur scheinbar genrehaften Zug geführt, dessen Beleuchtung einzig auf dem Grunde der Lehre von der Souveränität sich abhebt. Das ist die Entschlußunfähigkeit des Tyrannen. Der Fürst, bei dem die Entscheidung über den Ausnahmezustand ruht, erweist in der ersten Situation, daß ein Entschluß ihm fast unmöglich ist. So wie die Malerei der Manieristen Komposition in ruhiger Beleuchtung gar nicht kennt, so stehen die theatralischen Figuren

der Epoche im grellen Scheine ihrer wechselnden Entschließung. In ihnen drängt sich nicht sowohl die Souveränität auf, welche die stoischen Redensarten zur Schau stellen, als die jähe Willkür eines jederzeit umschlagenden Affektsturms, in dem zumal Lohensteins Gestalten wie zerrißne, flatternde Fahnen sich bäumen. Auch sind sie Grecoschen in der Kleinheit des Kopfes<sup>32</sup>, wenn diesen Ausdruck bildlich zu verstehen gestattet ist, nicht unähnlich. Denn nicht Gedanken, sondern schwankende physische Impulse bestimmen sie. Es paßt zu solcher Art »daß die Dichtung der Zeit, auch die zwanglose Epik, selbst flüchtigste Gebärden vielfach glücklich auffängt, während sie dem menschlichen Antlitz gegenüber hilflos bleibt«<sup>33</sup>. – An Sophonisbe sendet Masinissa, durch den Disalces, einen Boten, Gift, das sie der römischen Gefangenschaft entziehen soll: »Disalces geh/ und wirff mir mehr kein Wort nicht ein. | Jedoch/ halt! Ich vergeh/ ich zitter/ ich erstarre! | Geh immer! es ist nicht mehr Zeit zu zweifeln. Harre! | Verzieh! Ach! schauere/ wie mir Aug' und Hertze bricht! | Fort! immer fort! der Schluß ist mehr zu ändern nicht.«<sup>34</sup> An der entsprechenden Stelle der »Catharina« fertigt Chach Abas den Iman Kuli mit dem Befehl zur Hinrichtung der Catharina ab und schließt: »Lass dich nicht eher schauen | Als nach volbrachtem werck! Ach was beklämmt vor grauen | Die abgekränkte brust! Verzeuch! geh hin! ach nein! | Halt inn! komm her! ja geh! es muss doch endlich seyn.«<sup>35</sup> Auch in der wiener Posse jenes Komplement der blutigen Tyrannei, der Wankelmuth: »Pelifonte: Nu! so lebe sie dann, sie lebe, – doch nein, – ia, ia, sie lebe . . . Nein, nein, sie sterbe, sie vergehe, man entseele sie . . . Gehe dann, sie soll leben.«<sup>36</sup> So, kurz unterbrochen von anderen, der Tyrann.

Immer von neuem fasziniert im Untergang des Tyrannen der Widerstreit, in welchem Ohnmacht und Verworfenheit seiner Person mit der Überzeugung von der sakrosankten Gewalt seiner Rolle im Gefühl des Zeitalters liegen. Es war ihm dergestalt durchaus verwehrt, dem Ende des Tyrannen eine platte moralische Satisfaktion im Stile der Hans Sachs'schen Dramen zu entnehmen. Wenn nämlich jener nicht nur als Person in seinem eigenen, sondern als Herrscher im Namen der geschichtlichen Menschheit scheitert, so spielt sein Untergang als ein Gericht

sich ab, in dessen Urteil auch der Untertan sich mitbetroffen fühlt. Was beim Herodesdrama die genauere Betrachtung lehrt, das liegt bei Werken wie dem »Leo Armenius«, »Carolus Stuardus«, »Papinian«, die ohnedies an Märtyrertragödien grenzen oder zu ihnen zu zählen sind, auf der Hand. Es ist denn auch nicht zuviel, wenn man in allen Dramendefinitionen der Handbücher im Grunde die Beschreibung des Märtyrerdramas erkennt. Sie haben es nicht sowohl auf die Taten des Helden als auf sein Dulden, ja öfters nicht sowohl auf Seelenqualen als auf die Pein des körperlichen Ungemachs, das ihn ereilt, abgesehen. Dennoch ist das Märtyrerdrama nirgends bündig, wenn nicht in einem Satze Harsdörffers, gefordert worden. »Der Held ... sol ein Exempel seyn aller vollkommenen Tugenden/ und von der Untreue seiner Freunde/ und Feinde betrübet werden; jedoch dergestalt/ daß er sich in allen Begebenheiten großmütig erweise und den Schmertzen/ welcher mit Seufftzen/ Erhebung der Stimm und vielen Klagworten hervorbricht/ mit Tapferkeit überwinde.«<sup>37</sup> Der »von der Untreue seiner Freunde und Feinde« Betrübte – es könnte von der Passionsgestalt Christi gesagt sein. Wie Christus als König im Namen der Menschheit litt, so nach der Anschauung barocker Dichter Majestät schlechtweg. »Tollat qui te non noverit« lautet die Inschrift des LXXI. Blattes in Zingrefs »Emblematum ethico-politicorum centuria«. Im Vordergrund einer Landschaft zeigt es eine gewaltige Krone. Darunter die Verse: »Ce fardeau paroist autre à celuy qui le porte, Qu'à ceux qu'il esblouyt de son lustre trompeur, Ceuxcy n'en ont jamais conneu la pesanteur, Mais l'autre sçait expert quel tourment il apporte.«<sup>38</sup> So nahm man denn nicht Anstand, Fürsten gelegentlich ausdrücklich mit dem Märtyrertitel zu begaben. »Carolus der Märtyrer«, »Carolus Martyr«<sup>39</sup> steht unter dem Titelkupfer der »Königlichen Verthätigung für Carl I.«. In unübertroffener Art, verwirrend freilich, spielen diese Antithesen in Gryphius erstem Trauerspiele ineinander. Die erhabne Stellung des Kaisers auf der einen Seite und die verruchte Ohnmacht seines Handelns auf der anderen lassen es im Grunde unentschieden, ob ein Tyrannendrama oder eine Märtyrerhistorie vorliegt. Gryphius hätte gewiß sich zur erstern Meinung bekannt; Stachel scheint die zweite für selbstverständlich zu halten<sup>40</sup>. In diesen Dramen ist



es die Struktur, die jene stoffliche Schablone außer Kurs setzt. Nirgends freilich mehr als im »Leo Armenius« zum Nachteil einer deutlich konturierten sittlichen Erscheinung. – Es bedarf also nicht eben tiefer Nachforschung, um zu gewahren, wie in jedem Tyrannendrama ein Element der Märtyrertragödie verborgen liegt. Weit weniger leicht entdeckt sich das Moment des Tyrannendramas in der Märtyrerhistorie. Die Vorbedingung dafür bleibt das Wissen um jenes sonderbare Bild, das im Barock – zum mindesten im literarischen – vom Märtyrer das hergebrachte war. Mit religiösen Konzeptionen hat es nichts gemein, der Immanenz entzieht sich der vollkommene Märtyrer sowenig wie das Idealbild des Monarchen. Im Drama des Barock ist er ein radikaler Stoiker und legt sein Probestück aus Anlaß eines Kronstreits oder Religionsdisputes ab, an dessen Ende Folter und Tod ihn erwarten. Bleibt das Besondere, das die Frau als Opfer des Vollzugs in manche dieser Dramen – so in die »Catharina von Georgien« des Gryphius, in Hallmanns »Sophia« und in »Mariamne«, in Haugwitz' »Maria Stuarda« – einführt. Der rechten Einschätzung der Märtyrertragödie ist es ausschlaggebend. Sache des Tyrannen ist die Restauration der Ordnung im Ausnahmezustand: eine Diktatur, deren Utopie immer bleiben wird, die eherne Verfassung der Naturgesetze an Stelle schwankenden historischen Geschehns zu setzen. Zu einer entsprechenden Fixierung aber will auch die stoische Technik für einen Ausnahmezustand der Seele, die Herrschaft der Affekte, ermächtigen. Auch sie sucht eine widerhistorische Neuschöpfung – in der Frau die Behauptung der Keuschheit –, welche nicht minder als die diktatorische Verfassung des Tyrannen von dem harmlosen ersten Schöpfungsstande entfernt ist. Wie hier die bürgerliche Devotion so ist die physische Askese dort das Wahrzeichen. Daher behauptet die keusche Fürstin im Märtyrerdrama den ersten Platz.

Während unter dem Terminus des Tyrannendramas auch angesichts seiner extremsten Gestaltungen niemals die theoretische Debatte ist eröffnet worden, gehört die Diskussion der Märtyrertragödie wie bekannt zum eisernen Bestande der deutschen Dramaturgie. Alle Bedenken, die aus dem Aristoteles, aus der verpönten Scheußlichkeit der Fabel und nicht zuletzt aus sprach-

lichen Motiven gegen die Trauerspiele des Jahrhunderts gang und gäbe waren, verblissen vor der Süffisanz mit der seit hundertfünfzig Jahren die Autoren in dem Begriff der Märtyrertagödie sie verwerfen. Nicht in der Sache, in der Lessingschen Autorität wird man den Grund dieser Einhelligkeit zu suchen haben<sup>41</sup>. Bedenkt man die Beharrlichkeit, mit der Literaturgeschichten seit jeher die kritische Erörterung der Werke an längst verflossene Kontroversen binden, so kann die Geltung Lessings nicht verwundern. Und eine psychologische Betrachtungsweise, die nicht von der Sache selbst, sondern von ihrer Wirkung auf den zeitgenössischen Normalbürger ausgeht, dessen Verhältnis zu Bühne und Publikum bis auf die Rudimente einer gewissen Aktionslüsternheit erstorben ist, konnte da keine Korrektur vollziehen. Denn der ärmliche Affektrest der Spannung, der diesem Typus als einzige Evidenz von Theatralischem geblieben ist, kommt in der Vorführung der Märtyrergeschichte nicht auf seine Kosten. Seine Enttäuschung hat sodann die Sprache des gelehrten Protestes angenommen und mit der Feststellung des Mangels innerer Konflikte, der Abwesenheit des tragischen Verschuldens den Wert dieser Dramen endgültig zu fixieren geglaubt. Hinzu kommt die Bewertung der Intrige. Vom sogenannten Gegenspiel der klassischen Tragödie ist sie durch Isolierung der Motive, Szenen, Typen unterschieden. So wie Tyrannen, Teufel oder Juden sich auf der Bühne des Passionstheaters in abgrundtiefer Grausamkeit und Bosheit zeigen, ohne irgendwie sich aufklären oder entwickeln, ohne anderes als ihre niederträchtigen Pläne bekennen zu dürfen, liebt auch das Drama des Barock den Gegenspielern in grelles Licht gestellte Sonderszenen einzuräumen, in denen Motivierung die geringste Rolle zu spielen pflegt. Die barocke Intrige vollzieht sich, man darf es sagen, wie ein Dekorationswechsel auf offener Bühne, so wenig ist die Illusion in ihr gemeint, so aufdringlich die Ökonomie dieser Gegenhandlung betont. Nichts instruktiver als die Unbefangenheit, mit der entscheidende Motive der Intrige sich ihren Platz in Noten suchen müssen. Da räumt Herodes im Mariamne-Drama Hallmanns ein: »Wahr ists: Wir hatten ihm/ die Fürstin zu entleiben/ Im Fall uns ja Anton möcht' unverseh'ns auffreiben/ Höchstheimlich anbefohl'n.«<sup>42</sup> Und in der Anmerkung wird mitgeteilt: »Nehmlich aus allzu-

grosser Liebe gegen sie/ damit sie keinem nach seinem Tode zu theil würde.«<sup>43</sup> Heranzuziehn – wenn nicht als Beispiel der gelockerten Intrige, so doch der unbekümmerten Komposition – wäre auch der »Leo Armenius«. Die Kaiserin Theodosia selbst bewegt den Fürsten zur Verschiebung der Exekution an Balbus dem Aufrührer, die da zum Tode des Kaisers Leo führt. In ihrer langen Klage um den Gatten gedenkt sie doch mit keinem Worte ihres Einspruchs. Ein schlagendes Motiv bleibt außer acht. – Die »Einheit« einer schlechtweg historischen Handlung zwang das Drama in einen eindeutigen Verlauf, und gefährdete es. Denn so sicher ein solcher Verlauf aller pragmatischen Geschichtsdarstellung zugrunde zu legen ist, so gewiß beansprucht die Dramatik von Natur Geschlossenheit, um die Totalität, die allem äußeren Zeitverlauf versagt ist, zu gewinnen. Die Nebenhandlung, sei es parallel, sei's im Kontraste zum Hauptvorgang, garantiert ihr dies. Allein nur Lohenstein beliebt sie öfter; sonst schloß man sie aus und meinte um so sicherer, Geschichte schlecht und recht zur Schau zu stellen. Die nürnbergische Schule lehrt es bieder, die Schauspiele seien Trauerspiele deshalb genannt worden, »weil vorzeiten in der Heidenschaft meistens Tyrannen das Regiment geführet/ und darum gewöhnlich auch ein grausames Ende genommen«<sup>44</sup>. So ist denn Gervinus' Urtheil über den dramatischen Aufbau des Gryphius, »daß ... die Scenen nur so hinlaufen, um die Handlungen zu erklären und fortzuführen; auf dramatische Wirkung sind sie nirgends gestellt«<sup>45</sup>, im ganzen zutreffend, wenn auch, zumindest für »Cardenio und Celinde« einzuschränken. Vor allem aber ist es von Belang, daß solche wenn auch wohlgegründeten doch isolierten Feststellungen zu Fundamenten der Kritik nicht taugen. Die dramatische Form des Gryphius und seiner Zeitgenossen steht nicht schon darum, weil sie das Dramatische der späteren nicht ausprägt, jenen nach. Ihr Wert bestimmt sich in einem Zusammenhange von eigener Bündigkeit.

In ihm ist der Verwandtschaft des barocken Dramas mit kirchlich-mittelalterlichen zu gedenken, wie sie sich im Passionscharakter zeigt. Doch hat sich die Verweisung vom Verdacht müßigen Analogisierens, das die Stilanalyse nicht fördert, sondern verdunkelt, angesichts der Aperçus einer Literatur, die un-

ter Herrschaft der Einfühlung steht, zu reinigen. In diesem Sinne wäre zu bemerken, die Darstellung der mittelalterlichen Elemente im Drama des Barock und seiner Theorie sei hier zu lesen als ein Prolegomenon zu weiteren Auseinandersetzungen von mittelalterlicher und barocker Geisteswelt, wie sie in anderem Zusammenhang begegnen werden. Daß mittelalterliche Theorien im Zeitalter der Religionskriege wieder aufleben<sup>46</sup>, daß in »Staat und Wirtschaft, in Kunst und Wissenschaft«<sup>47</sup> vorerst noch das Mittelalter herrschend blieb, daß seine Überwindung, ja Benennung im Lauf des XVII. Jahrhunderts erst erfolgt<sup>48</sup>, das alles ist längst ausgesprochen worden. Wendet der Blick gewissen Einzelheiten sich zu, so überrascht die Fülle der Belege. Selbst eine rein statistische Kompilation aus der Poetik der Epoche kommt zum Schluß, der Kern der Tragödiendefinitionen sei »genau derselbe, wie in den grammatikalischen und lexikalischen Werken des Mittelalters«<sup>49</sup>. Und was besagt es gegen die schlagende Verwandtschaft jener Opitzschen Definition mit der kurrenten mittelalterlichen eines Boethius oder Placidus, wenn Scaliger, der sonst mit ihnen wohlverträglich ist, mit Beispielen gegen ihre Unterscheidung von tragischer und komischer Dichtung, die ja bekanntlich über das Dramatische hinausgriff, auftrat<sup>50</sup>. Sie lautet in dem Text des Vincenz von Beauvais: »Est autem Comoedia poesis, exordium triste laeto fine commutans. Tragoedia vero poesis, a laeto principio in tristem finem desinens.«<sup>51</sup> Ob dieses traurige Ereignis in verteilter Rede oder in prosaischem Fluß sich gibt, gilt als ein beinahe wesentlicher Unterschied. Demgemäß hat Franz Joseph Mone überzeugend die Bindung zwischen mittelalterlichem Schauspiel und mittelalterlicher Chronik dargetan. Es zeigt sich, »daß die Weltgeschichte von den Chronikschreibern als ein großes Trauerspiel angesehen« wurde »und die Weltchroniken mit den altdeutschen Schauspielen zusammen hängen. In so fern nämlich der jüngste Tag der Schluß jener Chroniken ist, wie das Ende des Dramas der Welt, so hängt die christliche Geschichtschreibung freilich mit dem christlichen Schauspielen zusammen, und es kommt hier darauf an, die Äußerungen der Chronikschreiber zu beachten, welche diesen Zusammenhang deutlich angeben. Otto von Freisingen sagt (praefat ad Frid. imp.): cognoscas, nos hanc historiam ex amaritudine animi scripsisse, ac ob hoc non tam rerum

gestarum seriem quam earundem miseriam in modum tragoediae texuisse. Er wiederholt dieselbe Ansicht in der praefat. ad Singrimum: in quibus (libris) non tam historias quam aerumnosas mortalium calamitatum tragoedias prudens lector invenire poterit. Die Weltgeschichte war also dem Otto eine Tragödie, zwar nicht der Form aber dem Inhalt nach.<sup>52</sup> Fünfhundert Jahre später, bei Salmasius, ist es dieselbe Anschauungsweise: »Ce qui restoit de la Tragedie iusques à la conclusion a esté le personnage des Independans, mais on a veu les Presbyteriens iusques au quatriesme acte et au delà, occuper avec pompe tout le theatre. Le seul cinquiesme et dernier acte est demeure pour le partage des Independans; qui ont paru en cette scene, apres auoir sifflé et chassé les premiers acteurs. Peut estre que ceux-là n'auroient pas fermé la scene par vne si tragique et sanglante catastrophe.«<sup>53</sup> Hier, weitab von dem Gehege der hamburgischen, geschweige der nachklassischen Dramaturgie, in der ›Tragödie‹, die das Mittelalter vielleicht mehr noch in die dürftige Überlieferung der antiken Dramenstoffe hineininterpretierte, als in seinen Mysterien realisiert sah, eröffnet sich die Formwelt des barocken Trauerspiels.

Indessen: wo das christliche Mysterium wie die christliche Chronik das Ganze des Geschichtsverlaufs, den welthistorischen als einen heilsgeschichtlichen, vor Augen stellen, hat die Haupt- und Staatsaktion mit einem bloßen Teile des pragmatischen Geschehns zu tun. Die Christenheit oder Europa ist aufgeteilt in eine Reihe von europäischen Christentümern, deren geschichtliche Aktionen nicht mehr in der Flucht des Heilsprozesses zu verlaufen beanspruchen. Die Verwandtschaft des Trauerspiels mit dem Mysterium wird in Frage gestellt durch die ausgangslöse Verzweiflung, die das letzte Wort des säkularisierten christlichen Dramas sein zu müssen scheint. Denn niemand wird die stoische Moralität, in welche das Martyrium des Helden mündet, oder die Gerechtigkeit, die das Wüten der Tyrannen auf Wahnsinn hinausführt, für ausreichend erachten, die Spannung einer eigenen Dramenwölbung zu begründen. Eine massive Schicht von ornamentaler, wahrhaft barocker Stukkatur verdeckt ihren Schlüsselstein und einzig die präzise Erforschung ihrer Bogenspannung errechnet ihn. Es ist die Spannung einer

heilsgeschichtlichen Frage, wie die Säkularisierung des Mysterienspiels, die nicht unter den Protestanten der schlesischen und nürnbergischen Schule allein, sondern genau so unter den Jesuiten und Calderon sich vollzog, ins Ungemessene sich dehnen ließ. Denn wenn die Verweltlichung der Gegenreformation in beiden Konfessionen sich durchsetzte, so verloren darum nirgends die religiösen Anliegen ihr Gewicht: nur die religiöse Lösung war es, die das Jahrhundert ihnen versagte, um an deren Stelle eine weltliche ihnen abzufordern oder aufzuzwingen. Unter dem Joch dieses Zwanges, dem Stachel jener Forderung durchlitten diese Geschlechter ihre Konflikte. Von allen im tiefsten zerrissenen und zwiespältigen Zeiten der europäischen Geschichte ist das Barock die einzige, die in eine Periode unerschütterter Herrschaft des Christentums fiel. Die mittelalterliche Straße der Empörung, die Häresie, war ihr verstellt; teils eben weil das Christentum mit Nachdruck die Autorität behauptete, vor allem jedoch, weil in den heterodoxen Nüancen der Lehrmeinung und Lebensführung die Inbrunst eines weltlich neuen Willens auch nicht entfernt zum Ausdruck kommen konnte. Da dergestalt nicht Rebellion noch Unterwerfung religiös vollziehbar war, richtete sich die gesammelte Kraft der Epoche auf eine gänzliche Umwälzung des Lebensgehaltes unter orthodoxer Wahrung der kirchlichen Formen. Das mußte dahin führen, den eigentlichen, unmittelbaren Ausdruck den Menschen allerwege zu verlegen. Denn dieser hätte auf die unzweideutige Bekundung des epochalen Willens und auf eben jene Auseinandersetzung mit dem christlichen Leben geführt, der später die Romantik unterlag. Und man umging sie ebenso im positiven wie im negativen Sinne. Denn eine geistige Verfassung herrschte, die, so exzentrisch sie die Akte der Verzückung zu erheben wußte, in ihnen weniger die Welt verklärt, als einen Wolkenhimmel über ihre Fläche streichen ließ. Die Maler der Renaissance wissen den Himmel hoch zu halten, in den Gemälden des Barock bewegt die Wolke sich dunkel oder strahlend auf die Erde zu. Nicht als irreligiöses heidnisches Zeitalter – als eine Spanne laienhafter Freiheit des Glaubenslebens erscheint die Renaissance gegen das Barock, während der hierarchische Zug des Mittelalters mit der Gegenreformation seine Herrschaft in einer Welt antritt, der der unmittelbare Weg ins Jenseits ver-

sagt war. Burdachs neue, gegen die Burckhardtschen Vorurteile gerichtete Bestimmung von Renaissance und Reformation rückt per contrarium diese entscheidenden Züge der Gegenreformation erst ins rechte Licht. Nichts war ihr ferner als Erwartung einer Endzeit, ja auch nur eines Zeitenumschwungs, wie sie als Kraft der Renaissancebewegung durch Burdach sichtbar geworden sind. Ihr geschichtsphilosophisches Ideal war die Akme: ein goldenes Zeitalter des Friedens und der Künste, dem alle apokalyptischen Züge fremd sind, verfaßt und in aeternum garantiert durchs Schwert der Kirche. Bis in die überlebende geistliche Dramatik erstreckt sich der Einfluß dieser Gesinnung. So nehmen die Jesuiten »nicht mehr das ganze Heildrama zum Vorwurf, immer seltener auch die Passion, sie greifen lieber zu Stoffen des Alten Testaments und drücken ihre missionarische Absicht besser aus in der Heiligenlegende«<sup>54</sup>. Offenkundiger mußte das profane Drama von der Geschichtsphilosophie der Restauration betroffen werden. Es stand historischen Stoffen gegenüber – die Initiative von Dichtern, die wie Gryphius das aktuelle Geschehen, wie Lohenstein und Hallmann Haupt- und Staatsaktionen des Ostens zum Vorwurf nahmen, war gewaltig. Gebannt aber blieben diese Versuche von vornherein in eine strenge Immanenz und ohne Ausblick auf das Jenseits der Mysterien, in der Entfaltung ihres gewiß reichen Apparates auf die Darstellung von Geistererscheinungen und Herrscherapothosen beschränkt. In dieser Beklemmung erwuchs das deutsche Barockdrama. Was Wunder, daß es in verschrobener, darum jedoch nur intensiverer Form geschah. Vom deutschen Drama der Renaissance lebte fast nichts in ihm weiter; der temperierten Munterkeit, der moralistischen Schlichtheit dieser Stücke hatten schon Opitz' »Troerinnen« abgesagt. Artistischen Wert und metaphysisches Gewicht hätten Gryphius und Lohenstein von ihren Dramen noch weit nachdrücklicher beansprucht, wenn nicht jedwede Unterstreichung des Metiers, von Widmungen und Lobgedichten abgesehen, verpönt gewesen wäre.

Die werdende Formensprache des Trauerspiels kann durchweg als Entfaltung der kontemplativen Notwendigkeiten gelten, die in der theologischen Situation der Epoche beschlossen liegen. Und deren eine, wie der Ausfall aller Eschatologie sie mit sich

bringt, ist der Versuch, Trost im Verzicht auf einen Gnadenstand im Rückfall auf den bloßen Schöpfungsstand zu finden. Hier wie in anderen Lebenssphären des Barock ist die Umsetzung der ursprünglich zeitlichen Daten in eine räumliche Uneigentlichkeit und Simultaneität bestimmend. Sie führt tief ins Gefüge dieser Dramenform hinein. Wo das Mittelalter die Hinfälligkeit des Weltgeschehens und die Vergänglichkeit der Kreatur als Stationen des Heilswegs zur Schau stellt, vergräbt das deutsche Trauerspiel sich ganz in die Trostlosigkeit der irdischen Verfassung. Kennt es eine Erlösung, so liegt sie mehr in der Tiefe dieser Verhängnisse selbst als im Vollzuge eines göttlichen Heilsplans. Die Abkehr von der Eschatologie der geistlichen Spiele kennzeichnet das neue Drama in ganz Europa; nichtsdestoweniger ist die besinnungslose Flucht in eine unbegnadete Natur spezifisch deutsch. Denn Spaniens Drama – das höchste jenes europäischen Theaters – in welchem die barocken Züge so viel glänzender, so viel markanter, so viel glücklicher sich im katholisch kultivierten Land entfalten, löst die Konflikte eines gnadenlosen Schöpfungsstandes gewissermaßen spielerisch verkleinert im höfischen Umkreise eines als säkularisierte Heilsgewalt sich erweisenden Königtums. Die stretta des dritten Aktes mit ihrem indirekten gleichsam spiegel-, kristall- oder marionettenhaften Einschluß der Transzendenz verbürgt dem Calderonschen Drama einen Ausgang, der deutschen Trauerspielen überlegen ist. Es kann den Anspruch, an den Gehalt des Daseins zu rühren, nicht verleugnen. Wenn dennoch das weltliche Drama an der Grenze der Transzendenz innehalten muß, sucht es auf Umwegen, spielhaft, ihrer sich zu vergewissern. Nirgends ist das deutlicher als im »Leben ein Traum«, wo es im Grunde eine dem Mysterium adäquate Ganzheit ist, in der der Traum als Himmel waches Leben überwölbt. Sittlichkeit ist in ihm zuständig: »Doch sey's Traum, sey's Wahrheit eben: | Recht thun muß ich; wär' es Wahrheit, | Deßhalb, weil sie's ist; und wär' es | Traum, um Freunde zu gewinnen, | Wenn die Zeit uns wird erwecken.«<sup>55</sup> Nirgend anders als bei Calderon wäre denn auch die vollendete Kunstform des barocken Trauerspiels zu studieren. Nicht zum wenigsten die Genauigkeit, mit der ›Trauer‹ und ›Spiel‹ aufeinander sich stimmen können, macht seine Geltung – Geltung des Worts wie die des Gegenstandes – aus. – Die Ge-



schichte des Spielbegriffs in der deutschen Ästhetik kennt drei Perioden: Barock, Klassik, Romantik. Ist es dabei dem ersten überwiegend ums Produkt, so ist's der zweiten um die Produktion zu tun; der dritten um beides. Die Anschauung des Lebens selbst als eines Spiels, die a fortiori so das Kunstwerk nennen muß, ist der Klassik fremd. Schillers Theorie des Spieltriebs hatte es auf die Entstehung und Wirkung der Kunst abgesehen, nicht auf die Struktur ihrer Werke. »Heiter« können sie sein, wo das Leben »ernst« ist, spielerisch aber nur sich darstellen, wo auch das Leben vor einer auf das Unbedingte gerichteten Intensität seinen letzten Ernst verloren hat. Das ist, in wie verschiedener Weise auch immer, für Barock und Romantik der Fall gewesen. Und zwar für beide derart, daß in den Formen und Stoffen weltlicher Kunstübung diese Intensität ihren Ausdruck sich zu schaffen hatte. Ostentativ betonte sie das Spielmoment im Drama und ließ nur weltlich verkleidet als Spiel im Spiel die Transzendenz zu ihrem letzten Worte kommen. Nicht immer ist die Technik offenkundig, indem die Bühne selber auf der Bühne aufgeschlagen oder gar der Zuschauer-Raum in den der Bühne einbezogen wird. Doch stets liegt nur in einer paradoxen Reflexion von Spiel und Schein für das eben damit »romantische« Theater der profanen Gesellschaft die heilende und lösende Instanz. Jene Absichtlichkeit, von der Goethe gesagt hat, daß ihr Schein jedem Kunstwerk eigne, zerstreut im idealen romantischen Trauerspiel des Calderon die Trauer. Denn in der Machination hat die neue Bühne den Gott. Für die barocken Trauerspiele der Deutschen ist es kennzeichnend, daß jenes Spiel in ihnen nicht mit dem Glanze der spanischen noch mit der Durchtriebenheit der späteren romantischen Produktionen sich abrollt. Das Motiv, von dem die stärksten Prägungen die Lyrik des Andreas Gryphius fand, haben sie dennoch. Nachhaltig ist es von Lohenstein in der Widmung zur »Sophonisbe« variiert worden. »Wie nun der Sterblichen ihr gantzer Lebens-Lauf | Sich in der Kindheit pflegt mit Spielen anzufangen/ | So hört das Leben auch mit eitel Spielen auf. | Wie Rom denselben Tag mit Spielen hat begangen/ | An dem August gebohrt; so wird mit Spiel und Pracht | Auch der Entleibten Leib in sein Begräbnüs bracht/ | ... Der blinde Simson bringt sich spielend in das Grab; | Und unsre kurtze Zeit ist nichts als ein Getichte. | Ein Spiel/ in dem

bald der tritt auf/ bald jener ab; | Mit Thränen fängt es an/ mit Weinen wirds zu nichte. | Ja nach dem Tode pflegt mit uns die Zeit zu spieln/ | Wenn Fäule/ Mad' und Wurm in unsern Leichen wühl'n.«<sup>56</sup> Gerade im monströsen Verlauf der »Sophonisbe« ist die spätere Entwicklung des Spielhaften wie es durch das hochbedeutende Medium des Puppentheaters ins Groteske einerseits, ins Subtile auf der anderen Seite eingeht, vorgebildet. Die abenteuerlichen Wendungen sind dem Dichter bewußt: »Die für den Ehmann itzt aus Liebe sterben wil, | Hat in zwey Stunden sein' und ihrer Hold vergessen. | Und Masinissens Brunst ist nur ein Gaukelspiel, | Wenn er der, die er früh für Liebe meint zu fressen, | Den Abend tödlich Gift als ein Geschencke schickt, | Und, der erst Buhler war, als Hencker sie erdrückt. | So spielet die Begierd und Ehrgeitz in der Welt!«<sup>57</sup> Unter solchem Spiel braucht nicht ein zufälliges, es darf ebensowohl ein berechnendes und planmäßiges und somit eins von Puppen gedacht werden, die Ehrgeiz und Begierde an ihrem Faden halten. Unbestreitbar allerdings bleibt, daß im xvii. Jahrhundert das deutsche Drama noch nicht zur Entfaltung jenes kanonischen Kunstmittels gekommen ist, kraft dessen das romantische Drama von Calderon bis Tieck immer von neuem zu umrahmen und zu verkleinern verstand: der Reflexion. Kommt die doch nicht allein in der romantischen Komödie als eines ihrer vornehmsten Kunstmittel zur Geltung, sondern ebenso in ihrer sogenannten Tragödie, dem Schicksalsdrama. Dem Drama Calderons vollends ist sie, was der gleichzeitigen Architektur die Volute. Ins Unendliche wiederholt sie sich selbst und ins Unabsehbare verkleinert sie den Kreis, den sie umschließt. Gleich wesentlich sind diese beiden Seiten der Reflexion: die spielhafte Reduzierung des Wirklichen wie die Einführung einer reflexiven Unendlichkeit des Denkens in die geschlossene Endlichkeit eines profanen Schicksalsraums. Denn die Welt der Schicksalsdramen – soviel sei hier vorgreifend bemerkt – ist eine in sich geschlossene. Sie war es zumal bei Calderon, in dessen Herodesdrama »Eifersucht das größte Scheusal« man das früheste Schicksalsdrama der Weltliteratur hat sehen wollen. Es war die sublunare Welt im strengen Sinne, eine Welt der elenden oder prangenden Kreatur, an der ad maiorem dei gloriam und zur Augenweide der Beschauer die Regel des Schicksals planvoll

und überraschend zugleich sich bestätigen sollte. Nicht umsonst hat ein Mann wie Zacharias Werner, ehe er in die katholische Kirche flüchtete, sich am Schicksalsdrama versucht. Dessen nur scheinbar heidnische Weltlichkeit ist in Wahrheit das profane Komplement des kirchlichen Mysteriendramas. Was aber auch die theoretisch gerichteten Romantiker so magisch an Calderon fesselte, daß man ihn trotz Shakespeare vielleicht ihren Dramatiker κατ' ἑξοχήν nennen darf, das ist die beispiellose Virtuosität der Reflexion, die seine Helden jederzeit bei der Hand haben, um in ihr die Schicksalsordnung wie einen Ball in Händen zu wenden, der bald von dieser, bald von jener Seite zu betrachten ist. Was anders haben die Romantiker zuletzt ersehnt, als das in den goldenen Ketten der Autorität verantwortungslos reflektierende Genie? Doch gerade diese beispiellose spanische Vollendung, die, so hoch sie künstlerisch steht, rechnerisch immer noch um eine Stufe höher zu stehen scheint, läßt die Statur des Barockdramas, die aus der Einfriedung der reinen Dichtung sich erhebt, vielleicht in mancher Hinsicht weniger klar hervortreten als das deutsche Drama, in welchem eine Grenznatur viel weniger in dem Primat des Artistischen verhüllt als in demjenigen des Moralischen verraten wird. Der Moralismus des Luthertums, immer bestrebt, wie so nachdrücklich seine Berufsethik es bekundet, die Transzendenz des Glaubenslebens an die Immanenz des täglichen zu binden, hat niemals die entschiedene Konfrontation der menschlich-irdischen Verlegenheit mit fürstlich-hierarchischer Potenz, auf der die Auflösung so vieler Calderonscher Dramen ruht, erlaubt. Der Schluß der deutschen Trauerspiele ist daher wie minder formvoll so auch weniger dogmatisch, er ist – moralisch, sicherlich nicht künstlerisch – verantwortlicher als der spanische. Demungeachtet ist es anders gar nicht denkbar, als daß die Untersuchung mannigfach Zusammenhänge trifft, die für die gehaltvolle und gleich verschlossene Form des Calderon belangvoll sind. Je weniger im folgenden der Ort sich für Exkurse und Verweise bietet, um so entschiedener hat die Untersuchung die grundsätzliche Relation zum Trauerspiel des Spaniers klarzustellen, dem das gleichzeitige Deutschland nichts an die Seite zu setzen hat.

Die Ebene des Schöpfungsstands, der Boden, auf dem das

Trauerspiel sich abrollt, bestimmt ganz unverkennbar auch den Souverän. So hoch er über Untertan und Staat auch thront, sein Rang ist in der Schöpfungswelt beschlossen, er ist der Herr der Kreaturen, aber er bleibt Kreatur. Und gerade dies an Calderon zu exemplifizieren sei gestattet. Spricht doch nichts weniger als eine spezifisch spanische Meinung aus den folgenden Worten des standhaften Prinzen Don Fernando. Sie führen das Motiv des Königsnamens in der Schöpfung durch. »Selbst beym Vieh und wilden Thieren | Steht auf solcher würd'gen Stufe | Dieser Name, daß das Recht | Der Natur ihm heißet huld'gen | Mit Gehorsam: wie wir lesen, | Daß der Löw', in ungebundnen | Staaten des Gewildes König, | Der, wann er die Stirne runzelt, | Sie mit straub'gem Haarwuchs krönet, | Milde sey, und nie verschlungen | Hab' als Raub den Unterwürf'gen. | In dem salz'gen Schaum der Fluthen | Mahlen dem Delphin, der König | Unter Fischen ist, die Schuppen, | Die er silbern träg[t] und golden, | Auf die dunkelblauen Schultern | Kronen, und man sah wohl schon | Aus der wüsten Wuth des Sturmes | Ihn ans Land die Menschen retten, | Daß sie nicht im Meer ver-sunken ... | Ist nun unter Thieren, Fischen, | Vögeln, Pflanzen, Steinen, kundig | Solche Königs-Majestät | Des Erbar-mens: billig muß es | Auch bey Menschen gelten, Herr.«<sup>58</sup>

– Der Versuch, dem Königtum im Schöpfungsstande seinen Ursprung anzuweisen, begegnet selbst in der juristischen Theorie. So drangen die Gegner des Tyrannenmordes darauf, als »parricidi« Königsmörder in Verruf zu bringen. Claudius Salmasius, Robert Silmer und manche anderen leiteten »die Machtstellung des Königs von der Weltherrschaft ab, welche Adam als Herr der ganzen Schöpfung erhielt, die sich auf bestimmte Familienhäupter vererbte, um schließlich in einer Familie, wenn auch in begrenztem Umfange, erblich zu werden. Ein Königsmord ist daher so viel wie ein Vaternord.«<sup>59</sup> Der Adel sogar konnte so sehr als Naturphänomen erscheinen, daß Hallmann in den »Leichreden« dem Tod mit der Klage: »Ach daß du auch vor privilegierte Personen keine eröffnete Augen noch Ohren hast!«<sup>60</sup> begegnen darf. Der schlichte Untertan, der Mensch, ist denn ganz folgerecht Tier: »das göttliche Thier«, »das kluge Thier«<sup>61</sup>, »ein fürwitzig und kitzliches Thier«<sup>62</sup>. So die Wendungen bei Opitz, Tscherning und Buchner. Und andererseits Butschky:

»Was ist . . . ein Tugendhafter Monarch anders/ als ein Himm-  
 lisches Thier.«<sup>63</sup> Dazu die schönen Verse bei Gryphius: »Ihr,  
 die des höchsten bild verlohren, | Schaut auf das bild, das euch  
 gebohren! | Fragt nicht, warum es in dem stall einzieh! | Er  
 sucht uns, die mehr viehisch als ein vieh.«<sup>64</sup> Dies letzte weisen  
 die Despoten in ihrem Wahnsinn. Wenn den Antiochus des  
 Hallmann jähes Grauen, das ihm der Anblick eines Fischkopfes  
 bei der Tafel weckt, in Wahnsinn stürzt<sup>65</sup>, Hunold seinen Nebu-  
 cadnezar in Tiergestalt vorführt – der Schauplatz präsentiert  
 »eine wüste Einöde. Nebucadnezar an Ketten mit Adlers Fe-  
 dern und Klauen bewachsen unter vielen wilden Thieren . . . Er  
 geberdet sich seltsam . . . Er brummet und stellt sich übel«<sup>66</sup> –  
 so ist es in der Überzeugung, daß im Herrscher, der hocherhaben-  
 nen Kreatur, das Tier mit ungeahnten Kräften aufstehen kann.

Auf solchem Grunde hat das spanische Theater ein eigenes be-  
 deutendes Motiv entwickelt, das wie kein anderes gestattet, den  
 beschränkten Ernst des deutschen Trauerspiels als nationell  
 bedingten zu erkennen. Die beherrschende Rolle der Ehre in  
 den Verwicklungen der *comedia de capa y espada* wie auch im  
 Trauerspiele aus dem kreatürlichen Stande der dramatischen  
 Person hervorgehen zu sehn, kann überraschen. Und doch ist  
 es nicht anders. Die Ehre ist, wie Hegel definiert, »das schlecht-  
 hin verletzliche«<sup>67</sup>. »Die persönliche Selbständigkeit, für welche  
 die Ehre kämpft, zeigt sich nicht als die Tapferkeit für ein Ge-  
 meinwesen, und für den Ruf der Rechtschaffenheit in demselben  
 oder der Rechtlichkeit im Kreise des privaten Lebens; sie streitet  
 im Gegenteil nur für die Anerkennung und die abstrakte Un-  
 verletzlichkeit des einzelnen Subjekts.«<sup>68</sup> Diese abstrakte Un-  
 verletzlichkeit ist aber doch nur die allerstrengste Unverletzlich-  
 keit der physischen Person, in welcher als der Unbescholtenheit  
 von Fleisch und Blut auch die abgezogensten Forderungen des  
 Ehrenkodex ihren Urgrund haben. Daher denn die Ehre durch  
 die Schande eines Verwandten nicht weniger als durch die  
 Schmach betroffen wird, die dem eigenen Leibe widerfährt. Und  
 der Name, welcher die scheinbar abstrakte Unverletzlichkeit  
 der Person in seiner eigenen bezeugen will, ist doch im Zusam-  
 menhange des kreatürlichen Lebens, anders als in dem der Reli-  
 gion, an und für sich nichts und nur der Schild, der die ver-

wundbare Physis des Menschen zu decken bestimmt ist. Der Ehrlose ist vogelfrei: die Schmach entdeckt, indem sie zur Abstrafung des Geschmähten herausfordert, ihren Ursprung in einem physischen Defekt. Im spanischen Drama ist durch eine beispiellose Dialektik des Ehrbegriffs die kreatürliche Blöße der Person wie nirgends sonst einer überlegenen, ja versöhnenden Darstellung fähig geworden. Das blutige Supplizium, unter dem das Ende des kreatürlichen Lebens im Märtyrerdrama sich vollzieht, hat sein Gegenstück in dem Kalvarienwege der Ehre, die, wie immer geschunden, am Ende eines Calderonschen Dramas durch königlichen Machtspruch oder ein Sophisma wieder sich aufzurichten vermag. Im Wesen der Ehre hat das spanische Drama dem kreatürlichen Leibe seine adäquate kreatürliche Spiritualität und damit einen Kosmos des Profanen entdeckt, der deutschen Dichtern des Barock, ja selbst den späteren Theoretikern sich nicht erschloß. Die gedachte motivische Verwandtschaft ist ihnen doch nicht entgangen. So schreibt Schopenhauer: »Der in unsern Tagen so oft besprochene Unterschied zwischen klassischer und romantischer Poesie scheint mir im Grunde darauf zu beruhen, daß jene keine anderen, als die rein menschlichen, wirklichen und natürlichen Motive kennt; diese hingegen auch erkünstelte, konventionelle und imaginäre Motive als wirksam geltend macht: dahin gehören die aus dem Christlichen Mythos stammenden, sodann die des ritterlichen, überspannten und phantastischen Ehrenprinzips . . . Zu welcher fratzenhaften Verzerrung menschlicher Verhältnisse und menschlicher Natur diese Motive aber führen, kann man sogar an den besten Dichtern der romantischen Gattung ersehen, z. B. an Calderon. Von den Autos gar nicht zu reden, berufe ich mich nur auf Stücke wie *No siempre el peor es cierto* (Nicht immer ist das Schlimmste gewiß) und *El postrero duelo de España* (Das letzte Duell in Spanien) und ähnliche Komödien de capa y espada: zu jenen Elementen gesellt sich hier noch die oft hervortretende scholastische Spitzfindigkeit in der Konversation, welche damals zur Geistesbildung der höhern Stände gehörte.«<sup>69</sup> In den Geist des spanischen Dramas ist Schopenhauer nicht eingedrungen, wiewohl er – an andrer Stelle – das christliche Trauerspiel hoch über die Tragödie erheben wollte. Und nah liegt die Versuchung, sein Befremden aus jener dem Germanen so entlegenen Amora-

lität der spanischen Betrachtung herzuleiten. Auf ihrem Grunde spielten spanische Tragödien und Komödien ineinander.

Sophistische Probleme, ja Lösungen, wie sie dort sich finden, begegnen nicht im schwerfälligen Raisonement der deutschen protestantischen Dramatiker. Ihrem lutherischen Moralismus aber hatte die Geschichtsauffassung der Zeit die engsten Grenzen gesteckt. Das ständig wiederholte Schauspiel fürstlicher Erhebung und des Falls, das Dulden ehrenfester Tugend stand den Dichtern nicht sowohl als Moralität, denn als die in ihrer Beharrlichkeit wesenhafte, als die naturgemäße Seite des Geschichtsverlaufs vor Augen. Wie jede innige Verschmelzung von historischen und von moralischen Begriffen dem vorrationalistischen Abendlande fast ebenso unbekannt wie gänzlich der Antike fremd gewesen ist, so bestätigt dies sich für das Barock insbesondere in einer chronistisch auf die Weltgeschichte eingestellten Intention. Soweit sie sich in die Details versenkte, kam sie, im Sinne eines mikroskopischen Verfahrens, nur zu der peinlichen Verfolgung des politischen Kalküls in der Intrige. Das Drama des Barock kennt die historische Aktivität nicht anders denn als verworfene Betriebsamkeit von Ränkeschmieden. Nirgends begegnet in den zahlreichen Rebellen, die einem in der christlichen Märtyrerhaltung erstarrten Monarchen gegenübertraten, ein Hauch revolutionärer Überzeugung. Mißvergnügen – das ist ihr klassisches Motiv. Abglanz sittlicher Würde liegt einzig auf dem Souverän und dies von keiner andern als der gänzlich geschichtsfremden des Stoikers. Denn diese Haltung, nicht aber die Heilserwartung des christlichen Glaubenshelden ist es, die in den Hauptpersonen des barocken Dramas überall begegnet. Unter den Einwänden gegen die Märtyrerhistorie ist der gewiß der fundierteste, der jeden Anspruch auf geschichtlichen Gehalt ihr streitig macht. Nur trifft er eine falsche Theorie von dieser Form und nicht sie selbst. Im folgenden Satz Wackernagels kommt hinzu, daß er als Folgerung so unzulänglich, wie die Behauptung, die ihr dienen sollte, treffend ist. Es »soll ja die Tragödie nicht bloß bewähren daß dem Göttlichen gegenüber alles Menschliche unhaltbar sey, sondern auch daß es so seyn müsse; sie darf also die Gebrechen nicht verschweigen die der nothwendige Grund des Unterganges sind. Führt sie eine

Strafe vor ohne Schuld, so würde sie . . . der Geschichte widersprechen, die dergleichen nicht kennt, und aus der doch die Tragödie die Offenbarungen jener tragischen Grundidee zu entnehmen hat.«<sup>70</sup> Vom zweifelhaften Optimismus der Geschichtsauffassung abgesehen – im Sinn der Märtyrerdramatik ist nicht sittliche Vergehung, sondern der Stand des kreatürlichen Menschen selber der Grund des Unterganges. Diesen typischen Untergang, der so verschieden von dem außerordentlichen des tragischen Helden ist, haben die Dichter im Auge gehabt, wenn sie – mit einem Wort, das die Dramatik planvoller als die Kritik gehandhabt hat – ein Werk als ›Trauerspiel‹ bezeichnet haben. So ist's – ein Beispiel, dessen Autorität vergessen lasse, wie fern es übrigens dem Gegenstande liegt – nicht Zufall, wenn die »Natürliche Tochter«, die weit entfernt ist, von der weltgeschichtlichen Gewalt des revolutionären Vorgangs, welchen sie umspielt, bewegt zu werden, ein »Trauerspiel« heißt. Insofern aus dem staatspolitischen Ereignis zu Goethe nur das Grauen eines periodisch nach Art von Naturgewalten sich regenden Zerstörungswillens sprach, stand er dem Stoff wie ein Poet des xvii. Jahrhunderts gegenüber. Der antikische Ton drängt das Ereignis in eine gewissermaßen naturhistorisch verfaßte Vorgeschichte; um dessentwillen übertrieb der Dichter ihn, bis er in einem lyrisch ebenso unvergleichlichen wie dramatisch hemmenden Spannungsverhältnis zur Aktion stand. Das Ethos des historischen Dramas ist diesem Goetheschen Werke genau so fremd, wie nur einer barocken Staatsaktion, ohne daß freilich, wie in dieser, der historische Heroismus zugunsten des stoischen abgedankt hätte. Vaterland, Freiheit und Glaube sind dieser nur die beliebig vertauschbaren Anlässe zur Bewährung der privaten Tugend. Am weitesten geht Lohenstein. Kein Dichter hat wie er von dem Kunstgriff Gebrauch gemacht, der auftauchenden ethischen Reflexion durch eine Metaphorik, die Geschichtliches mit dem Naturgeschehen analogisiert, die Spitze abubrechen. Außerhalb der stoischen Ostentation ist jede sittlich motivierte Haltung oder Diskussion mit einer Grundsätzlichkeit verbannt, die mehr noch als die Greuel eines Vorgangs den Lohensteinschen Dramen ihren gegen die preziöse Diktion so grell sich abhebenden Gehalt verleiht. Als Johann Jacob Breitingen 1740 in der »Critischen Abhandlung von der Natur, den



Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse« mit dem berühmten Dramatiker abrechnete, verwies er auf dessen Manier, moralischen Grundsätzen durch Naturbeispiele, die doch in Wahrheit ihnen Abbruch tun, scheinbaren Nachdruck zu verleihen<sup>71</sup>. Dies Gleichniswesen kommt zu seiner angemessensten Bedeutung erst, wo eine sittliche Vergehung schlicht und bieder durch die Berufung aufs natürliche Verhalten sich verantwortet. »Man weicht den Bäumen aus die auf dem Falle stehen«<sup>72</sup>, mit diesen Worten nimmt Sofia von Agrippina, der ihr Ende naht, den Abschied. Nicht als ein Kennzeichen der redenden Person, sondern als die Maxime eines dem hochpolitischen Geschehn angemessenen Naturverhaltens sind diese Worte aufzufassen. Groß war der Bilderschatz, der den Autoren zur schlagenden Auflösung historisch-sittlicher Konflikte in die Demonstrationen der Naturgeschichte zur Verfügung stand. Breitingen bemerkte: »Dieses Prangen mit einer physicalischen Gelahrtheit ist unserm Lohenstein so was eigenes, daß er euch allemahl ein solches Geheimniß der Natur entdecket, so oft er sagen will, etwas sey seltsam, unmöglich, es werde eher, weniger, niemahls, geschehen . . . Wenn . . . der Arsinoe Vater beweisen will, daß es unanständig sey, daß seine Tochter sich mit einem geringern, als einem Königlichen Printz verlobe, so schließt er auf folgende Art: ›Ich versehe mich zu Arsinoen, wenn ich sie anders für meine Tochter halten soll, sie werde nicht von der Art, des den Pöbel abbildenden Epheus seyn, welcher so bald eine Haselstaude, als einen Dattelbaum umarmet. Dann, edle Pflantzen kehren ihr Haupt gegen dem (!) Himmel; die Rosen schliessen ihr Haupt nur der anwesenden Sonne auf; die Palmen vertragen sich mit keinem geringen Gewächse: Ja der todte Magnetstein folgt keinem geringern, als dem so hochgeschätzten Angel-Sterne. Und Polemons Haus (ist der Schluß) sollte sich zu den Nachkommen des knechtischen Machors abneigen.«<sup>73</sup> Über solchen Stellen wie sie zumal in rhetorischen Schriften, Hochzeitsgedichten und Grabreden, unabsehbar sich dehnen, muß es mit Erich Schmidt dem Leser wahrscheinlich werden, daß Kollektaneen allgemein zum Handwerkszeug jener Dichter gehört haben<sup>74</sup>. Sie haben nicht nur Realien, sondern nach Art der mittelalterlichen ›Gradus ad Parnassum‹ poetische Floskeln enthalten. Wenigstens läßt dergleichen mit Sicherheit sich aus Hallmanns

»Leichreden« schließen, die für eine Anzahl entlegner Schlagworte – Genofeva<sup>75</sup>, Quäker<sup>76</sup> u. a. – stereotype Wendungen bereit haben. An die Gelehrsamkeit der Autoren stellte die Praxis der naturhistorischen Gleichnisse nicht minder als der minutiöse Umgang mit den Geschichtsquellen hohe Anforderungen. So nehmen die Dichter an dem Bildungsideal des Polyhistor teil, wie Lohenstein in Gryphius es verwirklicht sah. »Herr Gryphens ... | Hielt für gelehrt-seyn nicht/ in einem etwas missen/ | In vielen etwas nur/ in einem alles wissen.«<sup>77</sup>

Die Kreatur ist der Spiegel, in dessen Rahmen allein die moralische Welt dem Barock sich vor Augen stellte. Ein Hohlspiegel; denn das war nur mit Verzerrungen möglich. Da im Sinne des Zeitalters alles historische Leben der Tugend abging, so wurde sie bedeutungslos auch für das Innere der dramatischen Personen selbst. Sie ist nie uninteressanter erschienen als in den Helden dieser Trauerspiele, in denen nur der physische Schmerz des Martyriums dem Anruf der Geschichte erwidert. Und wie das Innenleben der Person im Kreaturzustand, sei es auch unter Todesqualen, sich mystisch genugzutun hat, so trachten die Autoren auch historisches Geschehen einzufrieden. Die Folge der dramatischen Aktionen rollt sich wie in den Schöpfungstagen ab, da nicht Geschichte sich ereignete. Die Natur der Schöpfung, die das historische Geschehn in sich zurücknimmt, ist gänzlich von der Rousseauschen verschieden. Den Sachverhalt berührt's, doch nicht in seinen Fundamenten, wenn man meint: »Immer noch ist die Tendenz aus Widerspruch entstanden ... Wie ist jener machtvoll-gewaltsame Versuch des Barock zu begreifen, in galanter Schäferei etwas wie Synthese heterogenster Elemente zu erschaffen? Antithetische Natursehnsucht im Gegensatze zu harmonischer Naturverbundenheit galt gewiß auch hier. Aber das Gegenerleben war ein anderes, das Erleben nämlich der tötenden Zeit, der unausweichlichen Vergänglichkeit, des Sturzes aus den Höhen. Fern von hohen Dingen soll darum das Dasein des beatus ille allem Wechsel weit entrückt sein. So ist Natur für den Barock ein Weg nur aus der Zeit, die Problematik späterer Zeiten ist ihm fremd.«<sup>78</sup> Vielmehr: zumal im Schäferspiel macht das Besondere barocker Landschaftsschwärmereien sich ersichtlich. Denn nicht die Antithese von Geschichte und

Natur, sondern restlose Säkularisierung des Historischen im Schöpfungsstande hat in der Weltflucht des Barock das letzte Wort. Dem trostlosen Laufe der Weltchronik tritt nicht Ewigkeit sondern die Restauration paradiesischer Zeitlosigkeit entgegen. Die Geschichte wandert in den Schauplatz hinein. Und gerade Schäferspiele streuen die Geschichte wie Samen in den Mutterboden aus. »An einem Ort, wo eine denkwürdige Begebenheit sich ereignet haben soll, lässt der Schäfer Verse zur Erinnerung in einem Felsen, Stein oder Baum zurück. Die Denksäulen der Helden, welche wir in den überall von diesen Schäfern erbauten Tempeln des Nachruhms bewundern können, prangen sämtlich mit panegyristischen Inschriften.«<sup>79</sup> »Panoramatisch«<sup>80</sup> hat man, mit einer ausgezeichneten Prägung, die Geschichtsauffassung des XVII. Jahrhunderts genannt. »Die ganze Geschichtsauffassung dieser malerischen Zeit bestimmt sich durch solche Zusammenlegung alles Gedächtniswürdigen.«<sup>81</sup> Wenn die Geschichte sich im Schauplatz säkularisiert, so spricht daraus dieselbe metaphysische Tendenz, die gleichzeitig in der exakten Wissenschaft auf die Infinitesimalmethode führte. In beiden Fällen wird der zeitliche Bewegungsvorgang in einem Raumbild eingefangen und analysiert. Das Bild des Schauplatzes, genau: des Hofes, wird Schlüssel des historischen Verstehens. Denn der Hof ist der innerste Schauplatz. Harsdörffer hat im »Poetischen Trichter« eine uferlose Menge von Vorschlägen zur allegorischen – und im übrigen kritischen – Darstellung des vor allem andern der Betrachtung würdigen Hoflebens zusammengetragen<sup>82</sup>. In Lohensteins interessanter Vorrede zur »Sophonisbe« heißt es geradezu: »Kein Leben aber stellt mehr Spiel und Schauplatz dar, Als derer, die den Hof fürs Element erkohren.«<sup>83</sup> Dasselbe Wort bleibt denn freilich in Kraft, wenn die heldische Größe zu Fall kommt, der Hofstaat zum Blutgerüste sich verengt, »und diß, was sterblich heißt, wird auf den schauplatz gehn«<sup>84</sup>. Im Hof erblickt das Trauerspiel den ewigen, natürlichen Dekor des Geschichtsverlaufes. Es war schon seit der Renaissance und nach Vitruvius festgelegt, daß für das Trauerspiel »stattliche Paläste/ und Fürstliche Garten-Gebäude/ die Schauplätze«<sup>85</sup> sind. Während das deutsche Theater für gewöhnlich befangen an dieser Vorschrift haftet – in Gryphius' Trauerspielen gibt es keine landschaftliche Szenerie – liebt

die spanische Bühne es, die ganze Natur als dem Gekrönten pflichtig in sich einzubeziehen und dabei eine förmliche Dialektik des Schauplatzes zu entfalten. Denn andererseits ist die gesellschaftliche Ordnung und ihre Repräsentation, der Hof, bei Calderon ein Naturphänomen höchster Stufe, dessen erstes Gesetz die Ehre des Herrschers ist. Mit der ihm eigenen, immer wieder frappierenden Sicherheit sieht A. W. Schlegel auf den Grund der Sache, wenn er von Calderon sagt: »Seine Poesie, was auch scheinbar ihr Gegenstand sein möge, ist ein unermüdlicher Jubel-Hymnus auf die Herrlichkeiten der Schöpfung; darum feiert er mit immer neuem freudigem Erstaunen die Erzeugnisse der Natur und der menschlichen Kunst, als erblicke er sie eben zum ersten Male in noch unabgenutzter Festpracht. Es ist Adams erstes Erwachen, gepaart mit einer Beredsamkeit und Gewandtheit des Ausdrucks, mit einer Durchdringung der geheimsten Naturbeziehungen, wie nur hohe Geistesbildung und reife Beschaulichkeit sie verschaffen kann. Wenn er das Entfernteste, das Größte und Kleinste, Sterne und Blumen zusammenstellt, so ist der Sinn aller seiner Metaphern der gegenseitige Zug aller erschaffnen Dinge zu einander wegen ihres gemeinschaftlichen Ursprungs.«<sup>86</sup> Der Dichter liebt es, spielerisch die Ordnung der Geschöpfe zu vertauschen: ein »Höflich ... des Berges«<sup>87</sup> heißt Sigismund im »Leben ein Traum«; vom Meer als einem »buntkrystallinen Thiere«<sup>88</sup> wird gesprochen. Und auch im deutschen Trauerspiel drängt mehr und mehr der natürliche Schauplatz in das dramatische Geschehn sich ein. Zwar Gryphius hat nur in der Übersetzung der »Gebrüders« des Vondel dem neuen Stile nachgegeben und einen Priesterreyn dieses Dramas auf den Jordan und die Nymphen verteilt<sup>89</sup>. Im dritten Akte der »Epicharis« jedoch führt Lohenstein den Reynen des Tiber und der sieben Hügel vor<sup>90</sup>. Nach Art der »stillen Vorstellungen« des Jesuitentheaters mengt sich, wenn man so sagen darf, der Schauplatz in die »Agrippina« ein: die Kaiserin, von Nero auf ein Schiff geladen, das durch einen versteckten Mechanismus auf hoher See zerfällt, wird im Reynen unter dem Beistande der Meernixen gerettet<sup>91</sup>. Ein »Reynen der Syrenen« begegnet in der »Maria Stuarda« des Haugwitz<sup>92</sup> und Hallmann hat mehrere Stellen der gleichen Art. Ausführlich hat er in »Mariamne« die Teilnahme des Berges Sion an dem Vorgang durch ihn selbst

begründen lassen. »Hier/ Sterbliche/ wird euch der wahre Grund gewehrt/ | Warumb auch Berg und Zungen-lose Klippen | Eröffnen Mund und Lippen. | Denn/ wenn der tolle Mensch sich selber nicht mehr kennt/ | Und durch blinde Rasereyen auch dem Höchsten Krieg ansaget/ | Werden Berge/ Flöß' und Sternen zu der Rache aufgejaget/ | So bald der Feuer-Zorn des grossen Gottes brennt. | Unglückliche Sion! Vorhin des Himmels Seele/ | Itzt eine Folter-Höle! | Herodes! ach! ach! ach! | Dein Wütten/ Blut-Hund/ macht/ daß Berg' auch müssen schreyen/ | Und dich vermaledeyen! | Rach! Rach! Rach!«<sup>93</sup> Wenn Trauerspiel und Pastorale, wie dergleichen Passagen beweisen, in der Naturauffassung sich decken, so kann nicht wunder nehmen, daß im Lauf der Entwicklung, die in Hallmann zum Gärungspunkt kommt, beide gegeneinander sich auszugleichen getrachtet haben. Ihre Antithese besteht nur auf der Oberfläche; latent erstreben sie sich zu verbinden. So nimmt Hallmann »schäferliche Motive in das ernste Schauspiel, z. B. den stereotypen Preis des Hirtenlebens, das Tassosche Satyrmotiv in Sophia und Alexander, andererseits überträgt er tragische Szenen, wie heroische Abschiedsszenen, Selbstmorde, göttliche Strafgerichte über Gute und Böse, Geisterscheinungen in das Schäferspiel«<sup>94</sup>. Selbst außerhalb dramatischer Historien, in der Lyrik, begegnet eine Projektion des zeitlichen Verlaufes in den Raum. Die Gedichtbücher der nürnbergischen Poeten bringen, wie weiland die alexandrinische Gelehrtenpoesie, »Thürme ... Brunnen, Reichsäpfel, Orgeln, Lauten, Stundengläser, Wagschalen, Kränze, Herzen«<sup>95</sup> als graphischen Umriss ihrer Gedichte.

Bei der Auflösung des Barockdramas hat die Vorherrschaft dieser Tendenzen ihre Rolle gespielt. Allmählich – in der Hunold'schen Poetik ist das besonders deutlich zu verfolgen<sup>96</sup> – trat das Ballett an seine Stelle. »Verwirrung« ist schon in der Theorie der nürnbergischen Schule ein terminus technicus der Dramaturgie. Lope de Vegas auch in Deutschland gespieltes Drama »Der verwirrte Hof« ist in seinem Titel typisch. Bei Birken heißt es: »Die Zier von Heldenspielen ist/ wann alles ineinander verwirrt/ und nicht nach der Ordnung/ wie in Historien/ erzehlet/ die Unschuld gekränkt/ die Bosheit beglückt vorgestellt/ endlich aber alles wieder entwickelt und auf einen richtigen Ablauf hinausgeführt

wird.«<sup>97</sup> ›Verwirrung‹ ist nicht nur moralisch, sondern auch pragmatisch zu verstehen. Im Gegensatz zu einem zeitlichen und sprunghaften Verlauf, wie die Tragödie ihn vorstellt, spielt das Trauerspiel sich im Kontinuum des Raumes – choreographisch darf man's nennen – ab. Der Veranstalter seiner Verwicklung, der Vorläufer des Ballettmeisters, ist der Intrigant. Als dritter Typus tritt er neben den Despoten und den Märtyrer<sup>98</sup>. Seine verworfnen Berechnungen erfüllen den Betrachter der Haupt- und Staatsaktionen mit um so größerem Interesse, als er in ihnen nicht allein die Beherrschung des politischen Getriebes, sondern ein anthropologisches, selbst physiologisches Wissen erkennt, das ihn passionierte. Der überlegne Intrigant ist ganz Verstand und Wille. Darin entspricht er einem Ideal, das Machiavelli zum ersten Mal gezeichnet hatte und das in der dichterischen und theoretischen Literatur des XVII. Jahrhunderts energisch ausgebildet wurde, ehe es zu der Schablone herabsank, als die der Intrigant der wiener Parodien oder der bürgerlichen Trauerspiele auftritt. »Machiavelli hat das politische Denken auf seine anthropologischen Prinzipien gegründet. Die Gleichförmigkeit der Menschennatur, die Macht der Animalität und der Affekte, vor allem der Liebe und der Furcht, ihre Grenzenlosigkeit – dies sind die Einsichten, auf welche jedes folgerichtige politische Denken und Handeln und die politische Wissenschaft selbst gegründet werden muß. Die mit Tatsachen rechnende positive Phantasie des Staatsmannes hat in diesen Erkenntnissen, die den Menschen als eine Naturkraft begreifen und Affekte dadurch überwinden lehren, daß sie andere Affekte ins Spiel bringen, ihre Grundlage.«<sup>99</sup> Die menschlichen Affekte als berechenbares Triebwerk der Kreatur – das ist im Inventar der Kenntnisse, welche die weltgeschichtliche Dynamik in staatspolitische Aktion umzuprägen hatten, das letzte Stück. Es ist zugleich der Ursprung einer Metaphorik, die in dichterischer Sprache dieses Wissen so wach zu halten sich bemühte wie Sarpi oder Guicciardini unter den Historikern es taten. Diese Metaphorik macht nicht halt im Politischen. Neben eine Wendung wie: »In der Uhr der Herrschaft sind die Räte wohl die Räder/ der Fürst aber muß nichts minder der Weiser und das Gewichte ... seyn«<sup>100</sup> darf man die Worte des »Lebens« aus dem zweiten Reyen der »Mariamne« stellen: »Mein güldnes Licht hat

Gott selbst angezündet/ | Als Adams Leib ein gangbar Uhrwerk ward.«<sup>101</sup> Ebendort: »Mein klopfend Hertz' entflammt/ weil mir das treue Blut | Ob angebohrner Brunst an alle Adern schläget/ | Und einem Uhrwerk gleich sich durch den Leib bewegt.«<sup>102</sup> Und von der Agrippina wird gesagt: »Nun liegt das stoltze Thier, das aufgeblasne Weib | Die in Gedancken stand: Ihr Uhrwerk des Gehirnes | Sey mächtig umbzudrehn den Umkreiß des Gestirnes.«<sup>103</sup> Kein Zufall, daß die Uhr diese Redewendungen mit ihrem Bilde beherrscht. In dem berühmten Uhrenvergleichnis des Geulincx, das den psychophysischen Parallelismus nach Art des Ganges zweier fehlerloser und gleichgestellter Uhren schematisiert, gibt der Sekundenanzeiger sozusagen den Takt für das Geschehn in beiden Welten an. Auf lange hinaus – noch in den Texten der Bachschen Kantaten bemerkbar – scheint das Zeitalter von dieser Vorstellung fasziniert. Das Bild der Zeigerbewegung ist, wie Bergson erwiesen hat, für die Darstellung der qualitätslosen wiederholbaren Zeit der mathematischen Naturwissenschaft unersetzlich<sup>104</sup>. In ihr spielt nicht allein das organische Leben des Menschen sondern auch das Treiben des Höflings und das Handeln des Souveräns sich ab, der nach dem okkasionalistischen Bilde des waltenden Gottes jederzeit unmittelbar ins Staatsgetriebe eingreift, um die Daten des historischen Verlaufs in einer gleichsam räumlich auszumessenden, regelrechten und harmonischen Abfolge anzuordnen. »Le Prince développe toutes les virtualités de l'Etat par une sorte de création continue. Le prince est le Dieu cartésien transposé dans le monde politique.«<sup>105</sup> Im Ablauf des politischen Geschehens schlägt die Intrige den Sekundentakt, der es bannt und fixiert. – Die illusionslose Einsicht des Höflings ist ihm selbst ebenso tiefe Quelle der Trübsal als sie durch den Gebrauch, den er von ihr jederzeit zu machen imstande ist, für andere gefährlich werden kann. In diesem Zeichen nimmt das Bild dieser Figur seine düstersten Züge an. Wer das Leben des Höflings durchschaut, der erkennt erst durchaus, warum der Hof die unvergleichliche Szenerie des Trauerspieles ist. Der »Cortegiano« des Antonio de Guevara hat die Bemerkung, »Kain sei der erste Hofmann gewesen, weil er durch Gottes Fluch keine eigene Heimstätte«<sup>106</sup> gehabt hätte. Im Sinn des spanischen Autors ist dies gewiß nicht der einzige kainitische Zug des Höflings; der Fluch, mit welchem

Gott den Mörder schlug, ruht oft genug auch auf ihm. Während aber im spanischen Drama der Glanz des Herrschertums immerhin das erste Kennzeichen des Hofstaates war, so ist das deutsche Trauerspiel ganz auf den düstern Ton der Intrige gestimmt. »Was ist der Hof nunmehr als eine mördergrube, Als ein verräther-platz, ein wohnhauß schlimmer buben?«<sup>107</sup> klagt im »Leo Armenius« der Michael Balbus. Lohenstein stellt in der Widmung des »Ibrahim Bassa« den Intriganten Rusthan gewissermaßen als Exponent des Schauplatzes dar und nennt ihn »einen Ehr-vergessenden Hof-Heuchler und Mord-stifften-den Ohrenbläser«<sup>108</sup>. In solchen und ähnlichen Beschreibungen wird der an Macht, Wissen und Wollen ins Dämonische gesteigerte Hofbeamte, der Geheim-Rat vorgeführt, dem der Zutritt in das Kabinett des Fürsten, wo Anschläge der hohen Politik entworfen werden, offen steht. Darauf ist angespielt, wenn Hallmann in einer eleganten Wendung der »Leichreden« bemerkt: »Allein mir/ als einem Politico, wil nicht anstehen/ das geheime Cabinet der Himmlischen Weißheit zu beschreiten.«<sup>109</sup> Das Drama der deutschen Protestanten betont die infernalischen Züge dieses Rates; im katholischen Spanien dagegen tritt er mit der Würde des *osiego* auf, »der katholisches Ethos mit antiker Ataraxie in einem Ideal des kirchlichen und weltlichen Höflings verquickt«<sup>110</sup>. Und zwar ist es die unvergleichliche Zweideutigkeit seiner geistigen Souveränität, in welcher die durchaus barocke Dialektik seiner Stellung gründet. Geist – so lautet die These des Jahrhunderts – weist sich aus in Macht; Geist ist das Vermögen, Diktatur auszuüben. Dieses Vermögen erfordert ebenso strenge Disziplin im Innern wie skrupelloseste Aktion nach außen. Seine Praxis führte über den Weltlauf eine Ernüchterung mit sich, deren Kälte nur mit der hitzigen Sucht des Machtwillens an Intensität sich vergleichen läßt. Die derart errechnete Vollkommenheit weltmännischen Verhaltens weckt in der aller naiven Regungen entkleideten Kreatur die Trauer. Und diese seine Stimmung erlaubt es, an den Höfling die paradoxe Forderung zu stellen oder gar es von ihm auszusagen, daß er ein Heiliger sei, wie Gracian dies tut<sup>111</sup>. Die schlechthin uneigentliche Einlösung der Heiligkeit in der Stimmung der Trauer gibt dann den schrankenlosen Kompromiß mit der Welt frei, der den idealen Hofmann des spanischen Autors kenn-



zeichnet. Die schwindelnde Tiefe dieser Antithetik in einer Person zu ermessen, konnten die deutschen Dramatiker nicht wagen. Vom Höfling kennen sie die beiden Gesichter: den Intriganten als den bösen Geist ihres Despoten und den treuen Diener als den Leidensgenossen der gekrönten Unschuld.

Unter allen Umständen mußte der Intrigant eine beherrschende Stelle in der Ökonomie des Dramas einnehmen. Denn die Kenntnis des Seelenlebens, in dessen Beobachtung er allen andern es zuvortut, mitzuteilen, war nach der Theorie des Scaliger, die hier mit dem Interesse des Barock sich wohl vertrug und hierin Geltung behauptete, der eigentliche Zweck des Dramas. Der moralischen Absicht der Renaissancepoeten trat im Bewußtsein der neuen Generationen die wissenschaftliche zur Seite. »Docet affectus poeta per actiones, vt bonos amplectamur, atque imitemur ad agendum: malos aspernemur ob abstinendum. Est igitur actio docendi modus: affectus, quem docemur ad agendum. Quare erit actio quasi exemplar, aut instrumentum in fabula, affectus vero finis. At in ciue actio erit finis, affectus erit eius forma.«<sup>112</sup> Dieses Schema, in welchem Scaliger die Darstellung der Handlung als des Mittels derjenigen der Affekte als des Zieles der dramatischen Veranstaltung untergeordnet zu wissen wünscht, kann in gewisser Hinsicht einen Maßstab zur Feststellung barocker Elemente im Gegensatz zu denen einer früheren Dichtungsweise geben. Für die Entwicklung im xvii. Jahrhundert nämlich ist es kennzeichnend, daß die Darstellung der Affekte immer nachdrücklicher, die konturierte Ausprägung der Handlung aber, wie sie im Renaissancedrama nirgends fehlt, immer unsicherer wird. Das Tempo des Affektlebens beschleunigt sich dermaßen, daß ruhige Aktionen, gereifte Entscheidungen seltner und seltner begegnen. Empfindung und Wille liegen nicht nur in der plastischen Erscheinung der barocken Menschnorm im Streite – wie Riegl das so schön am Zwiespalt zwischen Haupt- und Körperhaltung bei dem Giuliano und der Nacht der Mediceergräber zeigt<sup>113</sup> – sondern auch in ihrer dramatischen. Auffallend ist's zumal bei dem Tyrannen. Sein Wille wird im Verlauf der Entwicklung von der Empfindung mehr und mehr gebrochen: zuletzt tritt der Wahnsinn ein. Wie sehr über der Vorführung der Affekte die Handlung, die

ihre Grundlage sein soll, zurücktreten konnte, erweisen Lohensteins Trauerspiele, wo in einem didaktischen Furor die Leidenschaften in wilder Jagd einander ablösen. Dies wirft ein Licht auf die Beharrlichkeit, mit der die Trauerspiele des xvii. Jahrhunderts in einen begrenzten Stoffkreis sich einschließen. Unter gegebenen Bedingungen galt es, mit Vorgängern und Zeitgenossen sich zu messen und immer zwingender und drastischer die leidenschaftlichen Exaltationen vorzutragen. – Ein Fundament von dramaturgischen Realien, wie die politische Anthropologie und Typologie der Trauerspiele es darstellt, ist Vorbedingung zur Befreiung aus den Verlegenheiten eines Historismus, der seinen Gegenstand als notwendige aber wesenlose Übergangserscheinung erledigt. Im Zusammenhange dieser Realien kommt die besondere Bedeutung des barocken Aristotelismus, der eine oberflächliche Betrachtung irre zu führen bestimmt ist, zur Geltung. Als diese »wesensfremde Theorie«<sup>114</sup> durchdrang die Interpretation, aus deren Kraft das Neue durch die Geste einer Unterwerfung die bündigste Autorität sich sichert, die Antike. Die Macht der Gegenwart in deren Medium zu erschauen, war dem Barock gegeben. Daher verstand es seine eigenen Formen als »naturgemäß« und nicht sowohl als Gegensatz denn als die Überwindung und Erhöhung der Rivalin. Auf dem Triumphwagen des barocken Trauerspiels ist die antike Tragödie die gefesselte Sklavin.

Hier in dieser Zeitligkeit  
Ist bedeckt meine Crohne  
Mit dem Flohr der Traurigkeit;  
Dorten/ da sie mir zum Lohne  
Aus Genaden ist gestellet/  
Ist sie frey/ und gantz umhellet.  
*Johann Georg Schiebel:*  
*Neuerbauter Schausaal*

Es sind die Elemente der griechischen Tragödie – die tragische Fabel, der tragische Held und der tragische Tod – die man, wie immer unter den Händen verständnisloser Nachahmer entstellt, im Trauerspiel, und zwar als wesentliche, hat wiedererkennen wollen. Andererseits – und das hätte in der kritischen Geschichte der Kunstphilosophie weit mehr Belang – hat man in der Tragödie, in der der Griechen nämlich, eine frühe Form des Trauerspiels, wesensverwandt der spätern, sehen wollen. Die Philosophie der Tragödie ist demgemäß ohne alle Beziehung auf historische Sachgehalte in einem System von allgemeinen Sentiments, das man in den Begriffen ›Schuld‹ und ›Sühne‹ logisch unterbaut sich dachte, als Theorie der sittlichen Weltordnung durchgeführt worden. Diese Weltordnung wurde, der naturalistischen Dramatik zuliebe, in der Theorie der dichtenden und philosophierenden Epigonen der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts mit ganz erstaunlicher Naivität natürlicher Kausalverknüpfung angenähert und somit das tragische Schicksal zu einer Verfassung, »die sich in dem Zusammenwirken des Einzelnen mit der gesetzmäßig geordneten Umwelt zum Ausdruck bringt«<sup>1</sup>. So jene »Ästhetik des Tragischen«, die eine förmliche Kodifikation der genannten Vorurteile ist und auf der Annahme beruht, das Tragische vermöge voraussetzungslos in gewissen faktischen Konstellationen, wie das Leben sie kennt, zur Gegebenheit gebracht werden. Nichts anderes will es besagen, wenn »die moderne Weltanschauung« als das Element bezeichnet wird, »in dem allein das Tragische seine ungehemmt kraftvolle und folgerichtige Entwicklung finden kann«<sup>2</sup>. »So muß die moderne Weltanschauung denn auch über den tragischen Helden, dessen Schicksale von den wunderbaren Eingriffen

einer transzendenten Macht abhängen, urteilen, daß er in eine unhaltbare, einer geläuterten Einsicht nicht standhaltende Weltordnung hineingestellt ist, und daß die von ihm dargestellte Menschlichkeit den Charakter des Eingeeengten, Belasteten, Unfreien an sich trägt.«<sup>3</sup> Diese so ganz vergebliche Bemühung, das Tragische als allgemeinmenschlichen Gehalt zu vergegenwärtigen erklärt zur Not, wie seiner Analyse mit Vorbedacht der Eindruck kann zugrunde gelegt werden, »den wir moderne Menschen empfangen, wenn wir die Gestalten, die alte Völker und vergangene Zeiten dem tragischen Schicksal in ihren Dichtungen gegeben haben, künstlerisch auf uns wirken lassen«<sup>4</sup>. Nichts ist in Wahrheit problematischer, als die Kompetenz der ungeleiteten Gefühle des »modernen Menschen«, zumal im Urteil über die Tragödie. Und diese Einsicht ist nicht nur in der vierzig Jahre vor der »Ästhetik des Tragischen« erschienenen »Geburt der Tragödie« mit Gründen belegt, sondern durch das bloße Faktum, daß die moderne Bühne keine Tragödie, die der der Griechen ähnelt, aufweist, höchlich nahelegt. Mit der Verleugnung dieses Sachverhalts bekunden solche Lehren von dem Tragischen die Anmaßung, Tragödien müßten heut noch zu verfassen sein. Sie ist ihr wesentliches, ihr verborgenes Motiv und eine Theorie des Tragischen, geeignet dies Axiom der kulturellen Hoffart zu erschüttern, war eben dadurch verdächtig. Geschichtsphilosophie ward ausgeschieden. Wenn aber ihre Perspektiven als unerlässliches Stück einer Tragödienlehre sich erweisen sollten, so leuchtet ein, daß diese dort nur zu erwarten ist, wo eine Forschung in den Stand der eigenen Epoche Einsicht aufweist. Dies ist denn auch der archimedische Punkt, den neuere Denker, insbesondere Franz Rosenzweig und Georg Lukács, in Nietzsches Jugendwerk ergriffen haben. »Vergebens wollte unsere demokratische Zeit eine Gleichberechtigung zum Tragischen durchsetzen; vergeblich war jeder Versuch, den seelisch Armen dieses Himmelreich zu öffnen.«<sup>5</sup>

Mit seiner Einsicht in die Bindung der Tragödie an die Sage und in die Unabhängigkeit des Tragischen vom Ethos hat Nietzsches Werk dergleichen Thesen unterbaut. Um die zögernde, man möchte sagen mühselige Nachwirkung dieser Einsichten zu erklären, bedarf es nicht des Hinweises auf die Befangenheit

der folgenden Forschergeneration. Vielmehr trug Nietzsches Werk in seiner schopenhauerschen und wagnerschen Metaphysik die Stoffe in sich, die sein Bestes versehren mußten. Bereits in der Bestimmung des Mythos sind sie wirksam. »Er führt die Welt der Erscheinung an die Grenzen, wo sie sich selbst verneint und wieder in den Schooß der wahren und einzigen Realität zurückzuflüchten sucht . . . So vergegenwärtigen wir uns, an den Erfahrungen des wahrhaft ästhetischen Zuhörers, den tragischen Künstler selbst, wie er, gleich einer üppigen Gottheit der individuatio, seine Gestalten schafft, in welchem Sinne sein Werk kaum als »Nachahmung der Natur« zu begreifen wäre – wie dann aber sein ungeheurer dionysischer Trieb diese ganze Welt der Erscheinungen verschlingt, um hinter ihr und durch ihre Vernichtung eine höchste künstlerische Urfreude im Schooße des Ur-Einen ahnen zu lassen.«<sup>6</sup> Der tragische Mythos gilt, wie diese Stelle hinreichend deutlich macht, Nietzsche als rein ästhetisches Gebilde und das Widerspiel von apollinischer und dionysischer Kraft bleibt ebensowohl, als Schein und Auflösung des Scheines, in die Bereiche des Ästhetischen gebannt. Mit dem Verzicht auf eine geschichtsphilosophische Erkenntnis des Mythos der Tragödie hat Nietzsche die Emanzipation von der Schablone einer Sittlichkeit, die man dem tragischen Geschehen aufzulegen pflegte, teuer erkaufte. Die klassische Formulierung dieses Verzichts: »Denn dies muß uns vor allem, zu unserer Erniedrigung und Erhöhung, deutlich sein, daß die ganze Kunstkomödie durchaus nicht für uns, etwa unsrer Besserung und Bildung wegen, aufgeführt wird, ja daß wir ebensowenig die eigentlichen Schöpfer jener Kunstwelt sind: wohl aber dürfen wir von uns selbst annehmen, daß wir für den wahren Schöpfer derselben schon Bilder und künstlerische Projectionen sind und in der Bedeutung von Kunstwerken unsre höchste Würde haben – denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt: – während freilich unser Bewußtsein über diese unsre Bedeutung kaum ein andres ist, als es die auf Leinwand gemalten Krieger von der auf ihr dargestellten Schlacht haben.«<sup>7</sup> Der Abgrund des Ästhetizismus tut sich auf, an den diese geniale Intuition zuletzt alle Begriffe verlor, so daß Götter und Heroen, Trotz und Leid, die Pfeiler des tragischen Baus, in nichts sich verflüchtigen. Wo die Kunst dergestalt die

Mitte des Daseins bezieht, daß sie den Menschen zu ihrer Erscheinung macht anstatt gerade ihn als ihren Grund – nicht als ihren Schöpfer, sondern sein Dasein als den ewigen Vorwurf ihrer Bildungen – zu erkennen, entfällt die nüchterne Besinnung überhaupt. Und ob mit der Entsetzung des Menschen aus der Mitte der Kunst das Nirwana, der entschlummernde Wille zum Leben, an seine Stelle tritt, wie bei Schopenhauer, oder die »Menschwerdung der Dissonanz«<sup>8</sup> es ist, die wie, bei Nietzsche, die Erscheinungen der Menschenwelt so auch den Menschen erschaffen hat, es bleibt der gleiche Pragmatismus. Denn was schlägt es, ob der Wille zum Leben oder zu seiner Vernichtung vorgeblich jedes Kunstwerk inspiriere, da es als Ausgeburt des absoluten Willens mit der Welt sich selber entwertet. Der in den Tiefen der bayreuther Kunstphilosophie behauste Nihilismus vereitelte – es war nicht anders möglich – den Begriff der harten, der geschichtlichen Gegebenheit der griechischen Tragödie. »Bilderfunken ... lyrische Gedichte, die in ihrer höchsten Entfaltung Tragödien und dramatische Dithyramben heißen«<sup>9</sup> – in Visionen des Chors und der Zuschauermenge löst die Tragödie sich auf. So führt Nietzsche denn aus, man müsse »sich immer gegenwärtig halten, daß das Publicum der attischen Tragödie sich selbst in dem Chore der Orchestra wiederfand, daß es im Grunde keinen Gegensatz von Publicum und Chor gab: denn alles ist nur ein großer erhabener Chor von tanzenden und singenden Satyrn oder von solchen, welche sich durch diese Satyrn repräsentiren lassen ... Der Satyrchor ist zu allererst eine Vision der dionysischen Masse« – d. i. der Zuschauer – »wie wiederum die Welt der Bühne eine Vision dieses Satyrchors ist.«<sup>10</sup> Solch extreme Betonung des apollinischen Scheins, eine Voraussetzung der ästhetischen Auflösung der Tragödie, ist unhaltbar. Philologisch »fehlt ... für den tragischen Chor im cultus jede anknüpfung«<sup>11</sup>. Und: der Ekstatiker, sei es die Masse, sei's ein Einzelner, ist wenn nicht starr, so nur in leidenschaftlichster Aktion zu denken; den Chor, der da gemessen und erwägend eingreift, zugleich als Subjekt der Visionen anzusetzen ist unmöglich, von einem Chor, der, selber die Erscheinung einer Masse, ein Träger weiterer Visionen würde, ganz zu schweigen. Vor allem sind die Chöre und das Publikum durchaus nicht Einheit. Das wird, soweit der Abgrund

zwischen beiden, die Orchestra, durch ihr Vorhandensein es nicht belegt, zu sagen bleiben.

Nietzsches Untersuchung hat von der epigonalen Tragödientheorie sich abgekehrt ohne sie zu widerlegen. Denn mit ihrem Kernstück, der Lehre von tragischer Schuld und tragischer Sühne sich auseinanderzusetzen, fand er keine Veranlassung, weil er allzu bereitwillig das Feld moralischer Debatten ihr preisgab. Indem er eine solche Kritik verabsäumte, blieb ihm der Zugang zu den geschichts- oder religionsphilosophischen Begriffen, in denen zuletzt die Entscheidung über das Wesen der Tragödie sich ausprägt, verschlossen. Wo immer die Erörterung einsetzt, kann sie ein Vorurteil nicht schonen, das wie es scheint unangefochten steht. Es ist die Annahme, Handlungen und Verhaltensweisen, die bei erdichteten Personen begegnen, seien für die Erörterung moralischer Probleme so zu nutzen wie das Phantom für anatomische Belehrung. Dem Kunstwerk, das man so leichthin sonst als naturgetreue Wiedergabe kaum zu fassen wagt, traut man bedenkenlos die exemplarische Kopie moralischer Phänomene zu, ohne die Frage nach deren Abbildbarkeit auch nur aufzuwerfen. Es steht dabei durchaus nicht die Bedeutung moralischer Sachverhalte für die Kritik eines Kunstwerks, sondern ein anderes, ein doppeltes vielmehr, in Frage. Eignet den Handlungen, Verhaltensweisen, wie sie ein Kunstwerk darstellt, moralische Bedeutung als den Abbildern der Wirklichkeit? Und: Sind es moralische Einsichten, als in denen zuletzt der Gehalt eines Werks adäquat zu erfassen ist? Die Bejahung – vielmehr die Ignorierung – dieser beiden Fragen verleiht der landläufigen Interpretation und Theorie des Tragischen so wie nichts anderes ihr Gepräge. Und eben die Verneinung dieser Fragen ist's, mit der sich die Notwendigkeit erschließt, den moralischen Gehalt tragischer Poesie nicht als ihr letztes Wort, sondern als Moment ihres integralen Wahrheitsgehaltes zu fassen: nämlich geschichtsphilosophisch. Gewiß ist die Negierung jener ersten Frage um soviel eher in anderen Zusammenhängen zu begründen als die der zweiten Angelegenheit vorwiegend einer Kunstphilosophie. Doch soviel leuchtet auch für jene ein: Erdichtete Personen existieren nur in der Dichtung. Sie sind wie Gobelinsüjets in ihren Webgrund ins

Ganze ihrer Dichtung so verwoben, daß sie als Einzelne aus ihr auf keine Weise können ausgehoben werden. Die menschliche Gestalt der Dichtung, ja der Kunst schlechtweg, steht darin anders als die wirkliche, an der die in so vieler Hinsicht nur scheinbare Isolierung des Leibes wahrnehmungsmäßig gerade als der Ausdruck moralischer Vereinsamung mit Gott ihren untrügerischen Gehalt hat. »Du sollst dir kein Bildnis machen« – das gilt nicht der Abwehr des Götzendienstes allein. Mit unvergleichlichem Nachdruck beugt das Verbot der Darstellung des Leibs dem Anschein vor, es sei die Sphäre abzubilden, in der das moralische Wesen des Menschen wahrnehmbar ist. Alles Moralische ist gebunden ans Leben in seinem drastischen Sinn, dort nämlich, wo es im Tode als Stätte der Gefahr schlechtweg sich innehat. Und dieses Leben, welches uns moralisch, das heißt in unserer Einzigkeit, betrifft, erscheint vom Standpunkt jeder Kunstgestaltung aus als negativ oder sollte doch so erscheinen. Denn ihrerseits kann Kunst in keinem Sinn es zugestehn, sich zum Gewissensrat in ihren Werken promoviert und das Dargestellte statt der Darstellung selbst beachtet zu sehen. Der Wahrheitsgehalt dieses Ganzen, der niemals in dem abgezogenen Lehrsatz, geschweige im moralischen, sondern allein in der kritischen, kommentierten Entfaltung des Werkes selbst begegnet<sup>12</sup>, schließt gerade moralische Verweise nur höchst vermittelt ein<sup>13</sup>. Wo sie als Pointe der Untersuchung sich vordrängen, wie es die Tragödienkritik des deutschen Idealismus kennzeichnet – wie typisch ist nicht Solgers Sophoklesabhandlung<sup>14</sup> –, da hat das Denken von der sehr viel edleren Mühe, den geschichtsphilosophischen Standort eines Werkes oder einer Form zu erkunden, um den billigen Preis einer Reflexion sich losgekauft, die uneigentlich und darum nichtssagender ist als jede noch so philiströse sittliche Doktrin. Jene Mühe hat für die Tragödie eine sichere Lenkung in der Betrachtung von ihrem Verhältnis zur Sage.

Wilamowitz definiert: »eine attische tragödie ist ein in sich abgeschlossenes stück der heldensage, poetisch bearbeitet in erhabenem stile für die darstellung durch einen attischen bürgerchor und zwei bis drei schauspieler, und bestimmt als teil des öffentlichen gottesdienstes im heiligtume des Dionysos aufge-



führt zu werden.«<sup>15</sup> An anderer Stelle: »so führt eine jede betrachtung zuletzt auf das verhältnis der tragödie zur sage zurück. darin liegt die wurzel ihres wesens, daher stammen ihre besondern vorzüge und schwächen, darin liegt der unterschied der attischen tragödie von jeder andern dramatischen poesie.«<sup>16</sup> Die philosophische Bestimmung der Tragödie hat hier anzuheben und zwar wird sie es mit der Einsicht tun, daß diese nicht als bloße theatralische Gestalt der Sage sich ergreifen läßt. Denn die Sage ist ihrer Natur nach tendenzlos. Die Ströme der Überlieferung, wie sie von oft entgegengesetzten Seiten in heftiger Aufwallung niederstürzen, haben zuletzt im epischen Spiegel eines geteilten, vielarmigen Bettes sich beruhigt. Der epischen stellt sich die tragische Dichtung als tendenziöse Umformung der Tradition entgegen. Wie intensiv und wie bedeutungsvoll sie umzubilden wußte, zeigt das Ödipusmotiv<sup>17</sup>. Dennoch haben ältere Theoretiker, wie Wackernagel, recht, wenn sie Erfindung für unvereinbar mit dem Tragischen erklären<sup>18</sup>. Die Umbildung der Sage nämlich geschieht nicht auf der Suche nach tragischen Konstellationen, sondern in der Ausprägung einer Tendenz, die alle Bedeutung verlöre, wenn es nicht mehr Sage, Urgeschichte des Volks wäre, an der sie sich kund täte. Nicht also ein »Niveaukonflikt«<sup>19</sup> zwischen dem Helden und der Umwelt schlechthin, wie Schelers Untersuchung »Zum Phänomen des Tragischen« ihn für bezeichnend erklärt, bildet die Signatur der Tragödie, sondern die einmalige griechische Art solcher Konflikte. Worin ist sie zu suchen? Welche Tendenz verbirgt sich im Tragischen? Wofür stirbt der Held? – Die tragische Dichtung ruht auf der Opferidee. Das tragische Opfer aber ist in seinem Gegenstande – dem Helden – unterschieden von jedem anderen und ein erstes und letztes zugleich. Ein letztes im Sinne des Sühnopfers, das Göttern, die ein altes Recht behüten, fällt; ein erstes im Sinn der stellvertretenden Handlung, in welcher neue Inhalte des Volkslebens sich ankündigen. Diese, wie sie zum Unterschiede von den alten todbringenden Verhaftungen nicht auf oberes Geheiß, sondern auf das Leben des Heros selbst zurückweisen, vernichten ihn, weil sie, inadäquat dem Einzelwillen, allein dem Leben der noch ungeborenen Volksgemeinschaft den Segen bringen. Der tragische Tod hat die Doppelbedeutung, das alte Recht der Olympischen zu entkräften und als den Erstling einer

neuen Menschheitsernte dem unbekannten Gott den Helden hinzugeben. Aber auch dem tragischen Leiden, wie Aischylos in der »Orestie«, Sophokles im »Ödipus« es darstellt, kann diese Doppelkraft einwohnen. Tritt in dieser Gestalt der Sühnecharakter des Opfers weniger hervor, so desto klarer seine Verwandlung, welche Ersatz des Todverfallenseins durch einen Anfall ausdrückt, der dem alten Bewußtsein von Göttern und Opfer ebensowohl genügt wie sichtlich in die Form des neuen sich kleidet. Tod wird dabei zur Rettung: Todeskrisis. Ein ältestes Beispiel ist die Ablösung der Schlachtung des Menschen am Altare durch Entlaufen vor dem Messer des Opferers, d. h. Herumlaufen um den Altar mit schließlichem Anfassen des Altars durch den Todgeweihten, wobei der Altar zum Asyl, der zornige Gott zum gnädigen, der zu Tötende zum Gottes-Gefangenen und -Diener wird. Dies ist ganz das Schema der »Orestie«. Diese agonale Prophetie unterscheidet ihre Beschränkung auf den Umkreis des Todes, ihre unbedingte Angewiesenheit auf die Gemeinde und vor allem die nichts weniger als garantierte Endgültigkeit ihrer Lösung und Erlösung von aller episch-didaktischen. Woher aber am Ende das Recht, von einer »agonalen« Darstellung zu sprechen? ein Recht, welches aus der hypothetischen Ableitung des tragischen Vorgangs aus dem Opferlauf um die Thymele noch nicht hinreichend dürfte gestützt werden können. Zunächst darin erweist es sich, daß die attischen Bühnenspiele in Gestalt von Wettkämpfen vor sich gingen. Nicht die Dichter allein, auch die Protagonisten, ja die Choregen traten in Konkurrenz. Innerlich aber gründet dies Recht in der stummen Beklemmung, welche jeder tragische Vollzug nicht sowohl den Zuschauern mitteilt als in seinen Personen zur Schau stellt. Unter ihnen vollzieht er sich in der sprachlosen Konkurrenz des Agon. Die Unmündigkeit des tragischen Helden, welche die Hauptfigur der griechischen Tragödie gegen jeden späteren Typus abhebt, hat die Analyse des »metaethischen Menschen« durch Franz Rosenzweig zu einem Grundstein der Tragödienlehre gemacht. »Denn das ist das Merkzeichen des Selbst, das Siegel seiner Größe wie auch das Mal seiner Schwäche: es schweigt. Der tragische Held hat nur eine Sprache, die ihm vollkommen entspricht: eben das Schweigen. So ist es von Anfang an. Das Tragische hat sich gerade deshalb die

Kunstform des Dramas geschaffen, um das Schweigen darstellen zu können . . . Indem der Held schweigt, bricht er die Brücken, die ihn mit Gott und Welt verbinden, ab und erhebt sich aus den Gefilden der Persönlichkeit, die sich redend gegen andre abgrenzt und individualisiert, in die eisige Einsamkeit des Selbst. Das Selbst weiß ja von nichts außer sich, es ist einsam schlecht-hin. Wie soll es diese seine Einsamkeit, dieses starre Trotzen in sich selbst, anders betätigen als eben indem es schweigt? Und so tut es in der äschyleischen Tragödie, wie schon den Zeitgenossen auffiel.«<sup>20</sup> Das tragische Schweigen, wie diese Worte es bedeutungsvoll vorstellen, darf doch vom Trotz allein nicht beherrscht gedacht werden. Dieser Trotz bildet vielmehr in der Erfahrung der Sprachlosigkeit ebenso sich heran, wie sie an ihm sich bestärkt. Der Gehalt der Heroenwerke gehört der Gemeinschaft wie die Sprache. Da die Volksgemeinschaft ihn verleugnet, so bleibt er sprachlos im Helden. Und der muß jedes Tun und jedes Wissen je größer, je weiter hinaus wirkend es wäre desto gewaltsamer in die Grenzen seines physischen Selbst förmlich einschließen. Nur seiner Physis, nicht der Sprache dankt er, wenn er zu seiner Sache halten kann und daher muß er es im Tode tun. Den gleichen Zusammenhang visiert Lukács, wenn er in der Darstellung der tragischen Entscheidung bemerkt: »Das Wesen dieser großen Augenblicke des Lebens ist das reine Erlebnis der Selbstheit.«<sup>21</sup> Deutlicher bekundet eine Stelle bei Nietzsche es, daß der Sachverhalt des tragischen Schweigens ihm nicht entgangen ist. Ohne daß er dessen Bedeutung als Phänomen des Agonalen in dem tragischen Bereich vermutet hätte, berührt seine Konfrontation von Bild und Rede ihn genau. Die tragischen »Helden sprechen gewissermaßen oberflächlicher als sie handeln; der Mythos findet in dem gesprochenen Wort durchaus nicht seine adäquate Objectivation. Das Gefüge der Szenen und die anschaulichen Bilder offenbaren eine tiefere Weisheit, als der Dichter selbst in Worte und Begriffe fassen kann.«<sup>22</sup> Schwerlich freilich handelt es sich dabei, wie Nietzsche weiterhin meint, um ein Mißlungensein. Je weiter das tragische Wort hinter der Situation zurückbleibt – die tragisch nicht mehr heißen darf, wo es sie erreicht – desto mehr ist der Held den alten Satzungen entronnen, denen er, wo sie am Ende ihn ereilen, nur den stummen Schatten seines Wesens, jenes Selbst als Opfer

hinwirft, während die Seele ins Wort einer fernen Gemeinschaft hinübergerettet ist. Der tragischen Darstellung der Sage wuchs daraus unerschöpfliche Aktualität zu. Im Angesicht des leidenden Helden lernt die Gemeinde den ehrfürchtigen Dank für das Wort, mit dem dessen Tod sie begabte – ein Wort, das mit jeder neuen Wendung, die der Dichter der Sage abgewann, an anderer Stelle als erneuertes Geschenk aufleuchtete. Das tragische Schweigen weit mehr noch als das tragische Pathos wurde zum Hort einer Erfahrung vom Erhabnen des sprachlichen Ausdrucks, die soviel intensiver im antiken Schrifttum zu leben pflegt als in dem späteren. – Die griechische, die entscheidende Auseinandersetzung mit der dämonischen Weltordnung gibt auch der tragischen Dichtung ihre geschichtsphilosophische Signatur. Das Tragische verhält sich zum Dämonischen wie das Paradoxon zur Zweideutigkeit. In allen Paradoxien der Tragödie – im Opfer, das, alter Satzung willfahrend, neue stiftet, im Tod, der Sühne ist und doch das Selbst nur hinrafft, im Ende, das den Sieg dem Menschen dekretiert und dem Gotte auch – ist die Zweideutigkeit, das Stigma der Dämonen, im Absterben. Überall ist, wie schwach auch immer, der Akzent gesetzt. So auch im Schweigen des Helden, das Verantwortung weder findet noch sucht und dergestalt den Verdacht auf die Instanz der Verfolger zurückwirft. Denn seine Bedeutung schlägt um: nicht die Betroffenheit des Angeschuldigten, sondern das Zeugnis sprachlosen Leidens erscheint in den Schranken und die Tragödie, die da gewidmet schien dem Gerichte über den Helden, wandelt sich zur Verhandlung über die Olympischen, bei der jener den Zeugen abgibt und wider Willen der Götter »die Ehre Des Halbgotts«<sup>23</sup> kundmacht. Der tiefe aischyleische Zug nach Gerechtigkeit<sup>24</sup> be-seelt die widerolympische Prophetie aller tragischen Dichtung. »Nicht das Recht, sondern die Tragödie war es, in der das Haupt des Genius aus dem Nebel der Schuld sich zum ersten Male erhob, denn in der Tragödie wird das dämonische Schicksal durchbrochen. Nicht aber, indem die heidnisch unabsehbare Verkettung von Schuld und Sühne durch die Reinheit des entschuldeten und mit dem reinen Gott versöhnten Menschen abgelöst würde. Sondern in der Tragödie besinnt sich der heidnische Mensch, daß er besser ist als seine Götter, aber diese Erkenntnis verschlägt ihm die Sprache, sie bleibt dumpf. Ohne sich zu be-

kennen sucht sie heimlich ihre Gewalt zu sammeln . . . Es ist gar keine Rede davon, daß die »sittliche Weltordnung« wieder hergestellt werde, sondern es will der moralische Mensch noch stumm, noch unmündig – als solcher heißt er der Held – im Erbeben jener qualvollen Welt sich aufrichten. Das Paradoxon der Geburt des Genius in moralischer Sprachlosigkeit, moralischer Infantilität ist das Erhabene der Tragödie.«<sup>25</sup>

Daß nicht in Rang und Abkunft der Personen sich das Erhabene des Gehalts erklärt – dieser Hinweis würde sich erübrigen, wenn nicht merkwürdige Spekulationen und naheliegende Verwechslungen sich an das Königtum so vieler Helden angeschlossen hätten. Sie beide meinen diesen Stand an und für sich und im modernen Sinne. Aber nichts ist einleuchtender, als daß er ein akzidentielles Moment ist, herrührend aus dem Sachbestand der Überlieferung, die den Grund der tragischen Dichtung abgibt. Gruppiert doch diese in der Urzeit sich um Herrscher, derart, daß königliche Abkunft der dramatischen Person den Ursprung im Heroenalter anweist. Und nur darin ist diese Abkunft belangvoll, darin freilich entscheidend. Denn die Schroffheit des heroischen Selbst – die kein Charakterzug, sondern geschichtsphilosophische Signatur des Helden ist – entspricht derjenigen seines herrschaftlichen Standorts. Diesem einfachen Tatbestand gegenüber erscheint die Auslegung des tragischen Königtums durch Schopenhauer als eine jener Nivellierungen ins Allgemeinmenschliche, welche die Wesensverschiedenheit von antiker und moderner Dramatik unkenntlich machen. »Die Griechen nahmen zu Helden des Trauerspiels durchgängig königliche Personen; die Neuern meistentheils auch. Gewiß nicht, weil der Rang dem Handelnden oder Leidenden mehr Würde giebt: und da es bloß darauf ankommt, menschliche Leidenschaften ins Spiel zu setzen; so ist der relative Werth der Objekte, wodurch dies geschieht, gleichgültig, und Bauerhöfe leisten so viel, wie Königreiche . . . Personen von großer Macht und Ansehn sind jedoch deswegen zum Trauerspiel die geeignetesten, weil das Unglück, an welchem wir das Schicksal des Menschenlebens erkennen sollen, eine hinreichende Größe haben muß, um dem Zuschauer, wer er auch sei, als furchtbar zu erscheinen . . . Nun aber sind die Umstände, welche eine Bürgerfamilie in Noth und

Verzweiflung versetzen, in den Augen der Großen oder Reichen meistens sehr geringfügig und durch menschliche Hilfe, ja bisweilen durch eine Kleinigkeit, zu beseitigen: solche Zuschauer können daher von ihnen nicht tragisch erschüttert werden. Hingegen sind die Unglücksfälle der Großen und Mächtigen unbedingt furchtbar, auch keiner Abhülfe von außen zugänglich; da Könige durch ihre eigene Macht sich helfen müssen, oder untergehen. Dazu kommt, daß von der Höhe der Fall am tiefsten ist. Den bürgerlichen Personen fehlt es demnach an Fallhöhe.«<sup>26</sup> Was hier als Standeswürde der tragischen Person begründet – in einer geradezu barocken Weise aus den unseligen Vorfällen der ›Tragödie‹ begründet – wird, hat mit dem Rang der zeitentrückten Heroengestalten nichts zu schaffen; wohl aber hat der Fürstenstand für das moderne Trauerspiel die exemplarische und weit präzisere Bedeutung, welcher ihres Ortes gedacht wurde. Was Trauerspiel und griechische Tragödie in dieser täuschenden Verwandtschaft trennt, hat noch die jüngste Forschung nicht bemerkt. Und unfreiwillig wirkt es höchst ironisch, wenn zu Schillers tragischen Versuchen in der »Braut von Messina«, welche dank der romantischen Haltung so vehement ins Trauerspiel umschlagen mußten, Borinski, weil er Schopenhauer folgt, mit Rücksicht auf die nachhaltig vom Chor betonte Standeshöhe der Personen meint: »Wie recht hatte doch die Renaissancepoetik – nicht im ›pedantischen‹, sondern im lebendig menschlichen Geiste – an den ›Königen und Heroen‹ der antiken Tragödie peinlich festzuhalten.«<sup>27</sup>

Schopenhauer hat die Tragödie als Trauerspiel aufgefaßt; unter den großen deutschen Metaphysikern nach Fichte ist wohl kaum einer, dem so wie ihm der Blick für das griechische Drama gefehlt hätte. Er hat denn auch im modernen die höhere Stufe gesehen und in dieser Konfrontation, so unzulänglich sie ist, den Ort des Problems zumindest bezeichnet. »Was allem Tragischen, in welcher Gestalt es auch auftrate, den eigenthümlichen Schwung zur Erhebung giebt, ist das Aufgehen der Erkenntniß, daß die Welt, das Leben, kein wahres Genügen gewähren könne, mithin unserer Anhänglichkeit nicht werth sei: darin besteht der tragische Geist: er leitet demnach zur Resignation hin. Ich räume ein, daß im Trauerspiel der Alten dieser Geist

der Resignation selten direkt hervortritt und ausgesprochen wird ... Wie der Stoische Gleichmuth von der Christlichen Resignation sich von Grund aus dadurch unterscheidet, daß er nur gelassenes Ertragen und gefaßtes Erwarten der unabänderlich nothwendigen Übel lehrt, das Christentum aber Entsagung, Aufgeben des Wollens; eben so zeigen die tragischen Helden der Alten standhaftes Unterwerfen unter die unausweichbaren Schläge des Schicksals, das Christliche Trauerspiel dagegen Aufgeben des ganzen Willens zum Leben, freudiges Verlassen der Welt, im Bewußtseyn ihrer Werthlosigkeit und Nichtigkeit. – Aber ich bin auch ganz der Meinung, daß das Trauerspiel der Neuern höher steht, als das der Alten.«<sup>28</sup> Man hat gegen diese unscharfe, in geschichtsfremder Metaphysik befangene Abschätzung einige Sätze von Rosenzweig zu halten, um des Fortschritts inne zu werden, den die philosophische Geschichte des Dramas mit den Entdeckungen dieses Denkers gemacht hat. »Dies ist ein innerster Unterschied der neuen Tragödie von der alten ... ihre Gestalten sind alle untereinander verschieden, verschieden, wie es jede Persönlichkeit von der andern ist ... Das war in der antiken Tragödie anders; hier waren nur die Handlungen verschieden, der Held aber war als tragischer Held immer der gleiche, immer das gleiche trotzig in sich vergrabene Selbst. Dem also notwendig beschränkten Bewußtsein des neuen Helden läuft die Forderung, daß er überhaupt wesentlich, nämlich wenn er mit sich allein ist, bewußt sei, zuwider. Bewußtsein will immer klar sein; beschränktes Bewußtsein ist unvollkommenes ... Und so treibt die neuere Tragödie nach einem Ziel, das der antiken ganz fremd ist, nach der Tragödie des absoluten Menschen in seinem Verhältnis zum absoluten Gegenstand ... Das kaum gewußte Ziel ... ist dies: an Stelle der unübersehbaren Vielheit der Charaktere den einen absoluten Charakter zu setzen, einen modernen Helden, der ebenso ein einer und immergleicher ist wie der antike. Dieser Konvergenzpunkt, in dem sich die Linien aller tragischen Charaktere schneiden würden, dieser absolute Mensch ... ist kein anderer als der Heilige. Die Heiligkeitragödie ist die geheime Sehnsucht des Tragikers ... Einerlei ob ... dies Ziel für den tragischen Dichter noch ein erreichbares Ziel sei oder nicht, jedenfalls ist es, auch wenn für die Tragödie als Kunstwerk unerreichbar, für das

moderne Bewußtsein das genaue Gegenstück zum Helden des antiken.«<sup>29</sup> Die ›neuere Tragödie‹, deren Deduktion aus der antiken in diesen Sätzen versucht ist, heißt, wie kaum bemerkt zu werden braucht, mit dem nichts weniger als bedeutungslosen Namen ›Trauerspiel‹. Unter dieser Benennung rücken die Gedanken, mit denen die angezogene Stelle schließt, aus der hypothetischen Gestalt der Frage heraus. Das Trauerspiel ist als Form der Heiligentragödie durch das Märtyrerdrama beglaubigt. Und wofern nur der Blick deren Züge unter mannigfaltigen Arten des Dramas von Calderon bis Strindberg zu erkennen sich schult, wird die noch offene Zukunft dieser Form, einer Form des Mysteriums, ihm evident werden müssen.

Hier handelt es sich um ihre Vergangenheit. Diese führt weit zurück, zu einem Wendepunkt in der Geschichte des griechischen Geistes selbst: zum Tode des Sokrates. Im sterbenden Sokrates ist das Märtyrerdrama als Parodie der Tragödie entsprungen. Und hier wie so oft zeigt die Parodie einer Form deren Ende an. Daß es für Platon sich um das Ende der Tragödie gehandelt habe, bezeugt Wilamowitz. »Platon verbrannte seine tetralogie; nicht weil er darauf verzichtete, ein dichter zu werden im sinne des Aischylos, sondern weil er erkannte, daß der tragiker jetzt nicht mehr der lehrer und meister des volkes sein konnte. er versuchte freilich – so stark war die gewalt der tragödie – sich eine neue kunstform von dramatischem charakter zu schaffen, und er schuf sich statt der überwundenen heroensage auch einen sagenkreis, den von Sokrates.«<sup>30</sup> Dieser Sagenkreis vom Sokrates ist eine erschöpfende Profanation der Heroensage durch die Preisgabe ihrer dämonischen Paradoxien an den Verstand. Von außen freilich gleicht der Tod des Philosophen dem tragischen. Er ist Sühnopfer nach dem Buchstaben eines alten Rechts, gemeinschaftstiftender Opfertod im Geist einer kommenden Gerechtigkeit. Aber gerade diese Übereinstimmung rückt ins hellste Licht, was eigentlich es mit dem Agonalen echter Tragik auf sich hat: jenem wortlosen Ringen, stummen Entläufen des Helden, das in den Dialogen einer so glänzenden Entfaltung der Rede und des Bewußtseins platz gemacht hat. Aus dem Sokratesdrama ist das Agonale herausgebrochen – ist doch selbst sein philosophisches Ringen markierendes Training – und mit einem



Schlage hat der Tod des Heros sich in das Sterben eines Märtyrers verwandelt. Wie der christliche Glaubensheld – das hat die Neigung mancher Kirchenväter wie der Haß Nietzsches mit unfehlbarer Wittrung gespürt – so stirbt Sokrates freiwillig und freiwillig, in namenloser Überlegenheit und ohne Trotz verstummt er wo er schweigt. »Daß aber der Tod und nicht nur die Verbannung über ihn ausgesprochen wurde, das scheint Sokrates selbst, mit völliger Klarheit und ohne den natürlichen Schauder vor dem Tode, durchgesetzt zu haben . . . Der sterbende Sokrates wurde das neue, noch nie sonst geschaute Ideal der edlen griechischen Jugend.«<sup>31</sup> Wie weit von dem des tragischen Helden es entfernt war, konnte Platon nicht vielsagender bezeichnen, als indem er dem letzten Gespräch seines Lehrers zum Gegenstand die Unsterblichkeit gab. Wenn anders nach der »Apologie« der Tod des Sokrates noch tragisch hätte erscheinen können – verwandt dem schon durch einen allzu rationalen Pflichtbegriff erhellten der »Antigone« –, so zeigt die pythagoreische Stimmung des »Phaidon« dieses Sterben aller tragischen Bindung ledig. Sokrates sieht dem Tode ins Auge wie ein Sterblicher – wie der beste, der tugendhafteste der Sterblichen, wenn man will – aber er erkennt ihn als ein Fremdes, jenseits dessen, in der Unsterblichkeit, er sich wiederzufinden erwartet. Nicht so der tragische Held, der vor der Gewalt des Todes zurückschauert als vor der ihm vertrauten, eigenen und eingebannten. Sein Leben rollt ja aus dem Tode ab, der nicht sein Ende, sondern seine Form ist. Denn das tragische Dasein findet seine Aufgabe nur, weil die Grenzen, die des sprachlichen wie des leiblichen Lebens, von Anfang an ihm mitgegeben, in ihm selbst gesetzt sind. In den verschiedensten Formen hat man es ausgesprochen. Niemals vielleicht treffender als in einer beiläufigen Wendung, die den tragischen Tod »nur . . . das nach außen gelangte Zeichen, daß die Seele gestorben ist«<sup>32</sup>, nennt. Ja der tragische Held, wenn man so will, ist seellos. Aus ungeheurer Leere tönt sein Inneres die fernen neuen Göttergeheiß wider und an diesem Echo erlernen kommende Generationen ihre Sprache. – Wie im alltäglichen Geschöpf das Leben, so wirkt im Helden um sich greifend ein Sterben, und die tragische Ironie entsteht jedesmal an der Stelle, wo er – mit tiefem Rechte, wovon er nichts ahnt – von den Umständen seines Unterganges

als von solchen des Lebens zu reden beginnt. »Auch ist die Todesentschlossenheit der tragischen Menschen ... nur scheinbar heroisch, nur für die menschlich-psychologische Betrachtung; die sterbenden Helden der Tragödie – so ungefähr schrieb es ein junger Tragiker – sind lange schon tot, ehe sie starben.«<sup>33</sup> Der Held in seinem geist-leiblichen Dasein ist Rahmen des tragischen Vollzuges. Wenn wirklich die »Gewalt des Rahmens«, wie man es glücklich formulierte, ein Wesentliches unter den Stücken ist, die antike Lebensgesinnung von der modernen trennen, in welcher das unendliche und nüancierte Ausschwingen der Gefühle oder Situationen das Selbstverständliche zu sein scheint, so ist diese Gewalt von derjenigen der Tragödie selbst nicht zu trennen. »Nicht die Stärke sondern die Dauer des hohen Gefühls macht den hohen Menschen.« Gewährleistet ist diese monotone Dauer des heldischen Gefühls allein im vorgegebenen Rahmen seines Lebens. Das Orakel der Tragödie ist nicht magischer Schicksalszauber allein; es ist die nach außen verlegte Gewißheit, tragisches Leben sei nicht, es verliefte denn in seinem Rahmen. Notwendigkeit, wie sie im Rahmen festgelegt erscheint, ist nicht kausale noch auch magische. Es ist die sprachlose des Trotzes, in welchem das Selbst seine Äußerungen zutage fördert. Wie Schnee vor dem Südwind würde sie unterm Hauche des Wortes dahinschmelzen. Aber eines ungekannten allein. Der heroische Trotz enthält, in sich verschlossen, dieses ungekannte; das unterscheidet ihn von der Hybris eines Mannes, dem das voll entfaltete Bewußtsein der Gemeinschaft keinen verborgenen Gehalt mehr zuerkennt.

Die Vorzeit allein konnte tragische Hybris kennen, welche mit dem Leben des Helden das Recht ihres Schweigens erkaufte. Der Held, der es verschmäht vor den Göttern sich zu verantworten, kommt in einem gleichsam vertraglichen Sühneverfahren, welches seiner Doppelbedeutung nach nicht nur der Wiederherstellung, sondern vorab der Untergrabung einer alten Rechtsverfassung im sprachlichen Bewußtsein der erneuerten Gemeinschaft gilt, mit den Göttern überein. Kampfspiel, Recht und Tragödie, die große agonale Dreiheit griechischen Lebens – auf den Agon als Schema weist die »Griechische Kulturgeschichte« Jacob Burckhardts<sup>34</sup> – schließt sich im Zeichen des Vertrags

zusammen. »Im Kampf gegen Fehderecht und Selbsthilfe sind Gesetzgebung und Verfahren in Hellas geformt worden. Wo die Neigung zur Eigenmacht schwand oder es dem Staate gelang, sie einzudämmen, trug der Prozeß doch zunächst nicht den Charakter eines Nachsuchens um richterliche Entscheidung, sondern den einer Sühneverhandlung . . . Im Rahmen eines solchen Verfahrens, dessen Hauptziel nicht war, das absolute Recht zu finden, sondern den Verletzten zum Verzicht auf Rache zu bewegen, mußten sakrale Formen für Beweis und Spruch um des Eindrucks willen, den sie auch auf den Unterliegenden nicht verfehlten, eine besonders hohe Bedeutung gewinnen.«<sup>35</sup> Der antike Prozeß – der Strafprozeß insbesondere – ist Dialog, weil gebaut auf die Doppelrolle von Kläger und Beklagtem, ohne Offizialverfahren. Er besitzt seinen Chor teils in den Schwurgenossen (denn z. B. im altkretischen Recht traten die Parteien den Beweis mit Eideshelfern an, das heißt mit Leumundszeugen, die sich ursprünglich auch mit Waffen im Ordal für das Recht ihrer Partei verbürgen), teils in dem Aufgebot der das Gericht um Erbarmen anflehenden Genossen der Beklagten, teils endlich in der richtenden Volksversammlung. Für athenisches Recht ist das Wichtige und Charakteristische der dionysische Durchschlag, daß nämlich das trunkene, ekstatische Wort die reguläre Verzirkelung des Agon durchbrechen durfte, daß eine höhere Gerechtigkeit aus der Überzeugungskraft der lebendigen Rede erwuchs als aus dem Prozeß der mit Waffen oder in gebundenen Wortformen einander widerstreitenden Sippen. Das Ordal wird durch den Logos in Freiheit durchbrochen. Dies ist zutiefst die Verwandtschaft von Gerichtsprozeß und Tragödie in Athen. Das Wort des Helden, wo es vereinzelt den starren Panzer des Selbst durchbricht, wird zum Schrei der Empörung. Die Tragödie geht ein in dies Bild des Prozeßverfahrens; eine Sühneverhandlung findet auch in ihr statt. Daher lernen bei Sophokles und bei Euripides die Helden »nicht sprechen . . . bloß debattieren«, daher rührt, daß »der antiken Dramatik die Liebesszene fremd ist«<sup>36</sup>. Ist aber der Mythos im Sinn des Dichters die Verhandlung, so ist seine Dichtung Abbildung und Revision des Verfahrens zugleich. Und dieser ganze Prozeß ist gewachsen um die Dimension des Amphitheaters. Die Gemeinde wohnt dieser Wiederaufnahme des Verfahrens bei als kontrol-

lierende Instanz, ja als richtende. Ihrerseits sucht sie über den Vergleich zu befinden, in dessen Auslegung der Dichter das Gedächtnis der Heroenwerke erneuert. Aber es klingt im Schluß der Tragödie ein *non liquet* stets mit. Die Lösung ist zwar jeweils auch Erlösung; doch nur jeweilige, problematische, eingeschränkte. Das Satyrspiel wie es vorangeht oder folgt ist Ausdruck dessen, daß auf das *non liquet* des dargestellten Prozesses nur ein Elan der Komik vorbereitet oder reagiert. Und auch darin behauptet sich der Schauer des undurchdringlichen Endes: »Der Held, der Furcht und Mitleid in andern erweckt, bleibt selber unbewegtes starres Selbst. Im Beschauer wiederum schlagen sie sofort nach innen, machen auch ihn zum in sich selber eingeschlossenen Selbst. Jeder bleibt für sich, jeder bleibt Selbst. Es entsteht keine Gemeinschaft. Und dennoch entsteht ein gemeinsamer Gehalt. Die Selbstes kommen nicht zueinander, und dennoch klingt in allen der gleiche Ton, das Gefühl des eigenen Selbst.«<sup>37</sup> Ihre verhängnisvolle und nachhaltige Auswirkung hat die prozessuale Dramaturgie der Tragödie in der Lehre von den Einheiten gehabt. An dieser ihrer sachlichsten Bestimmtheit geht demnach auch die tiefe Interpretation vorüber, die da meint: »Die Einheit des Ortes ist das selbstverständliche, nächstliegende Sinnbild dieses Stehengeblieben-seins inmitten der immerwährenden Wechsel des umgebenden Lebens; darum der technisch notwendige Weg zu seiner Gestaltung. Das Tragische ist nur ein Augenblick: das ist der Sinn, den die Einheit der Zeit ausspricht.«<sup>38</sup> Nicht daß dies anzuzweifeln wäre – ja das befristete Auftauchen der Heroen aus der Unterwelt gibt diesem Innehalten zeitlichen Verlaufs den höchsten Nachdruck. Jean Paul verleugnet doch nur die erstaunlichste Divination, wenn er rhetorisch zur Tragödie meint: »Wer wird zu öffentlichen Festspielen und vor eine Menge düstere Schattenwelten vorführen?«<sup>39</sup> Niemand zu seiner Zeit erträumte sonst dergleichen. Aber wie überall, so liegt auch hier die fruchtbarste Schicht metaphysischer Deutung in der Ebene des Pragmatischen selbst. In der ist die Einheit des Orts: die Gerichtsstätte; die Einheit der Zeit: die seit je – im Sonnenumlauf oder anders – eingegrenzte des Gerichtstags; und die Einheit der Handlung: die der Verhandlung. Diese Umstände sind es, welche die Gespräche des Sokrates zum unwiderruflichen Epilog der Tragödie machen. Dem

Helden selber wächst in seiner eigenen Lebenszeit nicht nur das Wort, sogar die Schar der Jünger, seiner jugendlichen Sprecher zu. Sein Schweigen, nicht sein Reden wird von nun an aller Ironie voll sein. Sokratischer, die das Gegenteil ist von tragischer. Tragisch ist das Entgleisen der Rede, die da unbewußt die Wahrheit des heldischen Lebens berührt, das Selbst, dessen Verslossenheit so tief ist, daß es auch da nicht erwacht, wo es sich träumend beim Namen ruft. Das ironische Schweigen des Philosophen, das spröde, mimenhafte, ist bewußt. An Stelle des Opfertodes des Heros gibt Sokrates das Beispiel des Pädagogen. Den Kampf aber, den dessen Rationalismus der tragischen Kunst angesagt hatte, entscheidet Platons Werk mit einer Überlegenheit, die zuletzt den Herausforderer entscheidender traf als die Geforderte, gegen die Tragödie. Denn dies geschieht nicht in dem rationalen Geist des Sokrates, vielmehr im Geist des Dialoges selbst. Wenn am Ende des »Symposion« Sokrates, Agathon und Aristophanes einsam einander gegenüber sitzen – sollte es nicht das nüchterne Licht seiner Dialoge sein, das Platon da überm Diskurs vom echten Dichter, der gleicherweise Tragik wie Komödie in sich halte, mit dem Morgen über den Dreien hereinbrechen läßt? Im Dialog tritt die reine dramatische Sprache diesseits von Tragik und von Komik, ihrer Dialektik, auf. Dies Reindramatische stellt das Mysterium, welches in den Formen des griechischen Dramas sich allmählich verweltlicht hatte, wieder her: seine Sprache ist als die des neuen Dramas zumal die des Trauerspiels.

Indem die Tragödie dem Trauerspiel gleichgesetzt wurde, hätte man es recht auffallend finden sollen, daß die Aristotelische Poetik von Trauer als der Resonanz des Tragischen schweigt. Jedoch weit entfernt davon, hat die neuere Ästhetik oft geglaubt, im Begriff des Tragischen selber ein Gefühl, die Gefühlsreaktion auf Tragödie und Trauerspiel, ergriffen zu haben. Tragik ist eine Vorstufe der Prophetie. Sie ist ein Sachverhalt, der nur im Sprachlichen sich findet: tragisch ist das Wort und ist das Schweigen der Vorzeit, in denen die prophetische Stimme sich versucht, Leiden und Tod, wo sie diese Stimme erlösen, niemals ein Schicksal im pragmatischen Gehalt seiner Verwicklung. Das Trauerspiel ist pantomimisch denkbar, die Tragödie nicht.

Denn an das Wort des Genius ist der Kampf gegen die Dämonie des Rechts gebunden. Die psychologistische Verflüchtigung des Tragischen und die Gleichsetzung von Tragödie und Trauerspiel gehören zusammen. Deutet doch schon des letztern Name darauf hin, daß sein Gehalt die Trauer im Betrachter weckt. Das heißt gar nicht, er lasse in Kategorien der empirischen Psychologie besser als jener der Tragödie sich entfalten – dürfte weit eher schon besagen, daß viel besser als der Zustand der Betrübnis diese Spiele einer Beschreibung der Trauer zu dienen vermöchten. Denn sie sind nicht so sehr das Spiel, das traurig macht, als jenes, über dem die Trauer ihr Genügen findet: Spiel vor Traurigen. Ihnen eignet eine gewisse Ostentation. Ihre Bilder sind gestellt, um gesehen zu werden, angeordnet, wie sie gesehen werden wollen. So ist das Renaissancetheater Italiens, welches mannigfach ins deutsche Barock hinüberwirkt, aus der puren Ostentation, nämlich aus den Trionfi<sup>40</sup>, den Umzügen mit erläuternder Rezipitation entstanden, die unter Lorenzo von Medici in Florenz aufkamen. Und im ganzen europäischen Trauerspiel ist denn auch die Bühne nicht streng fixierbar, eigentlicher Ort, sondern dialektisch zerrissen auch sie. Gebunden an den Hofstaat bleibt sie Wanderbühne; uneigentlich vertreten ihre Bretter die Erde als erschaffnen Schauplatz der Geschichte; sie zieht mit ihrem Hof von Stadt zu Stadt. Der griechischen Anschauung aber gilt die Bühne als kosmischer Topos. »Die Form des griechischen Theaters erinnert an ein einsames Gebirgsthal: die Architektur der Scene erscheint wie ein leuchtendes Wolkenbild, welches die im Gebirge herumschwärmenden Bacchen von der Höhe aus erblicken, als die herrliche Umrahmung, in deren Mitte das Bild des Dionysus offenbar wird.«<sup>41</sup> Es mag dahingestellt sein, ob diese schöne Beschreibung zutrifft, ob etwa nach Analogie der Gerichtsschranken »die Scene wird zum Tribunal« für jede ergriffene Gemeinde werden müssen – in jedem Falle ist die griechische Trilogie nicht wiederholbare Ostentation, sondern einmalige Wiederaufnahme des tragischen Prozesses in höherer Instanz. Es ist, wie schon das offene Theater und die auf gleiche Weise niemals repetierte Darstellung es nahelegt, ein entscheidender Vollzug im Kosmos, was in ihr sich abspielt. Um dieses Vollzuges willen und als sein Richter ist die Gemeinde geladen. Während der Zuschauer der Tragödie eben

durch diese erfordert und gerechtfertigt wird, ist das Trauerspiel vom Beschauer aus zu verstehen. Er erfährt, wie auf der Bühne, einem zum Kosmos ganz beziehungslosen Innenraume des Gefühls, Situationen ihm eindringlich vorgestellt werden. Sprachliches stempelt den Zusammenhang von Trauer und Ostentation, wie er in dem Theater des Barock sich ausprägt, lakonisch. So die »T[rauer]bühne« »uneig., die Erde als ein Schauplatz trauriger Vorfälle . . .«; »das T[rauer]gepränge; das T[rauer]gerüst, ein mit Tüchern bedecktes, mit Verzierungen, Sinnbildern etc. versehenes Gerüst, auf welchem die Leiche eines vornehmen Verstorbenen im Sarge ausgestellt wird (Katafalk, Castrum doloris, Trauerbühne)«<sup>42</sup>. Das Wort ›Trauer‹ liegt stets für diese Zusammensetzungen bereit, in welchen es sozusagen das Mark der Bedeutung aus seinen Begleitworten saugt<sup>43</sup>. Sehr kennzeichnend für die drastische, durchaus nicht vom Ästhetischen beherrschte Bedeutung des barocken Terminus heißt es bei Hallmann: »Solch Traur-Spiel kommt aus deinen Eitelkeiten! | Solch Todten-Tantz wird in der Welt gehegt!«<sup>44</sup>

Darin blieb die Folgezeit der Barocktheorie pflichtig, daß sie vom historischen Gegenstand eine besondere Eignung fürs Trauerspiel annahm. Und wie sie die naturhistorische Umformung der Geschichte in den barocken Dramen übersah, so ließ sie in der Analyse der Tragödie die Sonderung von Sage und Geschichte außer acht. Auf diese Weise kam sie zum Begriff einer historischen Tragik. Die Gleichsetzung der Trauerspiele mit der Tragödie war auch von dieser Seite her die Folge, und sie gewann die theoretische Funktion, die Problematik des Historiendramas, wie es der deutsche Klassizismus in die Welt gesetzt hatte, zu vertuschen. Das unsichre Verhältnis zum geschichtlichen Stoff ist von dieser Problematik der deutlichsten Ansichten eine. Die Freiheit seiner Interpretation wird stets der tendenziösen Genauigkeit tragischer Mythenerneuerung um vieles nachgeben; und andererseits wird diese Art des Dramas im Gegensatz zur rein chronistischen Fixierung an die Quellen, die das barocke Trauerspiel erleidet und die mit dichterischer Bildung wohl vereinbar ist, gefährlich an das ›Wesen‹ der Geschichte selber sich gebunden wissen. Dagegen ist im Grunde gänzliche Freiheit der Fabel dem Trauerspiele gemäß. Die hochbedeutende

Entwicklung dieser Form im Sturm und Drang läßt sich, wenn man so will, als Selbsterfahrung der in ihr ruhenden Potenzen und als Emanzipation vom willkürlich beschränkten Kreis der Chronik fassen. Auf andere Art bestätigt sich dies Wirken der barocken Formenwelt im »Kraftgenie« als bürgerlichem Zwitter von Tyrann und Märtyrer. Minor bemerkte solche Synthesis im »Attila« des Zacharias Werner<sup>45</sup>. Sogar der eigentliche Märtyrer und die dramatische Gestaltung seiner Qualen lebt im Hungertod des »Ugolino« oder im Kastrationsmotiv des »Hofmeisters« nach. Wie denn das Drama von der Kreatur durchaus fortgespielt wird, nur daß das Sterben seinen Platz dem Lieben räumt. Doch bleibt Vergänglichkeit auch hier das letzte Wort. »O daß der Mensch so über die Erde hingeht, ohn' eine Spur hinter sich zu lassen, wie das Lächeln über das Gesicht oder der Gesang des Vogels durch den Wald!«<sup>46</sup> Im Sinne solcher Klagen hat der Sturm und Drang die Chöre der Tragödie gelesen und so ein Stück barocker Interpretation von Tragik nachgeholt. Bei Gelegenheit der Laokoonkritik im »Ersten kritischen Wäldchen« handelt Herder als Sprecher des ossianischen Zeitalters von den laut klagenden Griechen mit ihrer »Empfindbarkeit ... zu sanften Thränen«<sup>47</sup>. In Wahrheit ist der Chor der Tragödie nicht klagend. Er bleibt im Angesicht der tiefen Leiden überlegen; das widerstreitet der klagenden Hingebung. Diese Überlegenheit wird da nur äußerlich beschrieben, wo man in Ungerührtsein oder auch in Mitleid ihren Grund sucht. Es restauriert vielmehr die chorische Diktion die Trümmer des tragischen Dialogs zu einem diesseits wie jenseits des Konflikts – in sittlicher Gesellschaft wie in religiöser Gemeinschaft – gefestigten Sprachbau. Die ständige Präsenz der Chorgemeinde, weit entfernt das tragische Geschehen in Klagen aufzulösen, setzt vielmehr, wie Lessing schon bemerkt hat<sup>48</sup>, dem Affekt selbst in den Dialogen eine Schranke. Die Auffassung des Chors als »Trauerklage«, in der »das ursprüngliche Weh der Schöpfung ertönt«<sup>49</sup>, ist eine echt barocke Umdeutung seines Wesens. Denn den Reyen des deutschen Trauerspiels kommt, zu einem Teile wenigstens, diese Aufgabe zu. Verborgener freilich liegt eine zweite. Die Chöre des barocken Dramas sind nicht sowohl Intermezzi wie die des antiken, denn Einfassungen des Akts, die zu ihm sich verhalten wie die ornamentalen Randleisten der Renaissancedrucke zum



Satzspiegel. In ihnen akzentuiert sich dessen Natur als Bestandteil einer bloßen Schaustellung. Daher pflegen die Reyen des Trauerspiels reicher entwickelt und loser mit der Handlung verbunden zu sein als der Chor der Tragödie. – In ganz anderer Weise als im Sturm und Drang verrät das apokryphe Nachleben des Trauerspiels sich in den klassizistischen Versuchen des historischen Dramas. Unter den neueren Dichtern hat keiner wie Schiller darum gerungen, das antike Pathos in jenen Stoffen noch zu behaupten, die mit dem Mythos der Tragiker nichts mehr gemein haben. Der unwiederholbaren Voraussetzung, die der Tragödie im Mythos gegeben war, glaubte er in Gestalt der Geschichte erneuert sich zu versichern. Dieser aber eignet von Haus aus weder ein tragisches Moment im antiken, noch ein Schicksalsmoment im romantischen Sinne, es sei denn sie zernichteten und nivellierten einander im Begriffe des Kausalnotwendigen. Dieser vagen moderantistischen Auffassung rückt das historische Drama des Klassizismus bedenklich nahe und eine von dem Tragischen erlöste Sittlichkeit wie ein den Schicksalsdialektiken entronnenes Raisonement vermögen seinen Bau nicht zu festigen. Wo Goethe zu bedeutenden und in der Sache sehr gegründeten Vermittlungen geneigt war – nicht umsonst geht sein durch Einfluß Calderons an einem Stoff der karolingischen Geschichte sich versuchendes Fragment unter dem, sonderbarerweise apokryphen, Titel eines »Trauerspiels aus der Christenheit« – suchte Schiller das Drama auf den Geist der Geschichte zu gründen, wie der deutsche Idealismus sie verstand. Und wie auch sonst das Urteil über seine Dramen als Dichtungen des großen Künstlers lauten mag, unleugbar bleibt, daß er durch sie die Form der Epigonen in die Welt gesetzt hat. Dabei gewann er es dem Klassizismus ab, im Rahmen des Historischen das Schicksal als Gegenpol der individuellen Freiheit reflexiv zu spiegeln. Aber je weiter er diesen Versuch trieb, desto unausweichlicher näherte er mit dem romantischen Schicksalsdrama, wie die »Braut von Messina« es variiert, sich dem Trauerspieltypus. Es ist ein Zeichen seines überlegenen Kunstverstandes, daß er den idealistischen Theoremen zum Trotz im »Wallenstein« aufs Astrologische, in der »Jungfrau von Orléans« auf Calderonsche Wunderwirkungen und im »Wilhelm Tell« auf Calderonsche Eröffnungsmotive zurückgriff. Freilich vermochte

die romantische Gestalt des Trauerspiels, im Schicksalsdrama oder wo auch immer sonst, nach Calderon mehr als Reprise kaum zu sein. Daher Goethes Wort, daß Calderon Schiller hätte gefährlich werden können. Mit Recht durfte er selbst sich geborgen glauben, wenn er im Schlusse des »Faust« mit einer selbst Calderon übertreffenden Wucht *das* bewußt und nüchtern entfaltete, wozu Schiller sich halb widerwillig gedrängt, halb unwiderstehlich gezogen fühlen mochte.

Die ästhetischen Aporien des historischen Dramas mußten in seiner radikalsten und eben daher kunstlosesten Ausgestaltung, der Haupt- und Staatsaktion, am deutlichsten zutage treten. Sie ist das südliche und populäre Gegenstück des nordischen gelehrten Trauerspiels. Bezeichnenderweise stammt das einzige Zeugnis, wenn nicht von dieser so doch irgendwelcher Einsicht überhaupt, aus der Romantik. Es ist der Literator Franz Horn, der mit überraschendem Verständnis die Haupt- und Staatsaktionen kennzeichnet, ohne freilich im Laufe seiner Geschichte der »Poesie und Beredsamkeit der Deutschen« bei ihnen zu verweilen. Da heißt es: »Zu Velthems Zeit waren besonders beliebt: die sogenannten Haupt- und Staatsactionen, über welche fast sämtliche Literaturhistoriker mit stattlichem Hohn gelacht haben, ohne jedoch eine Erklärung hinzu zu fügen. – Jene Actionen sind wahrhaft deutschen Ursprungs und ganz für den deutschen Charakter geeignet. Die Liebe für das sogenannte Reintragische war selten, aber der angeborene Trieb zum Romantischen wollte reiche Nahrung, so wie nicht minder die Lust an der Posse, welcher gerade bei den nachdenklichsten Gemüthern am regsten zu sein pflegt. Indessen giebt es noch eine dem Deutschen ganz eigenthümliche Hinneigung, welche sich bei allen diesen Gattungen nicht völlig befriedigt fand, es ist die zum Ernst im Allgemeinen, zur Feierlichkeit, bald zur Breite, bald zur sentenziösen Kürze und – Geschweiftheit. Dafür erfand man jene sogenannten Haupt- und Staatsactionen, zu denen die historischen Theile des alten Testaments(?), Griechenland und Rom, die Türkei u.s.w. fast nie aber Deutschland selbst den Stoff bot . . . Hier erscheinen die Könige und Fürsten mit ihren goldpapierenen Kronen auf dem Haupte sehr trübe und traurig, und versichern das mitleidige Publikum, es sei nichts schwerer als

regieren, und ein Holzhauer schlafe viel besser; die Feldherren und Officiere halten vortreffliche Reden, und erzählen von ihren großen Thaten, die Prinzessinnen sind, wie billig, höchst tugendhaft, und, wie nicht minder billig, erhaben verliebt gewöhnlich in einen der Generale ... Desto weniger beliebt sind bei diesen Poeten die Minister, welche gewöhnlich schlimm gesinnt und mit schwarzem oder wenigstens grauem Charakter behaftet erscheinen ... Der clown und fool ist den Personen des Stücks oft sehr lästig; aber sie können die verkörperte Idee der Parodie, die, als solche, ja unsterblich ist, schlechthin nicht los werden.«<sup>50</sup> Diese anmutende Beschreibung gemahnt an das Puppenspiel nicht umsonst. Stranitzky, der hervorragende wien-Verfasser dieser Aktionen, war Besitzer eines Marionettentheaters. Mögen seine überlieferten Texte nun auch nicht dort gespielt worden sein, so ist es anders nicht denkbar, als daß ein jegliches Repertoire dieser Puppenbühne mannigfach sich mit den Aktionen berührte, deren parodistische Nachzügler wohl auch auf ihr noch Platz gefunden haben könnten. Die Miniatur, in welche Haupt- und Staatsaktionen derart umzuschlagen neigen, zeigt sie dem Trauerspiel besonders nahe. Mag es nun spanisch die subtile Reflexion oder deutsch die gespreizte Geste erwähnen, die spielerische Exzentrität, die ihren angestammten Helden unter Marionetten hat, verbleibt ihm. »Ob nicht die Leichen Papinians und seines Sohnes ... durch Puppen dargestellt wurden? Jedenfalls konnte es sich nur um solche handeln bei dem herangeschleiften Leichnam Leos, sowie bei der Darstellung von Cromwells, Irretons und Bradschaws Leichen an dem Galgen ... Auch die grause Reliquie, das verbrannte Haupt der standhaften Fürstin von Georgien, gehört in diesen Zusammenhang ... Im Prolog der Ewigkeit zur ›Catharina‹ liegen eine ganze Anzahl von Requisiten verstreut am Boden umher, ähnlich vielleicht wie es der Titeltupfer der Ausgabe von 1657 zeigt. Neben Zepter und Krummstab liegt ›Schmuck, Bild, Metal und ein gelehrt Papier‹. Die Ewigkeit tritt ihren Worten nach ... auf Vater und Sohn. Das können, wie der ebenfalls genannte Prinz, falls wirklich dargestellt, nur Puppen gewesen sein.«<sup>51</sup> Die Staatsphilosophie, der solche Perspektiven als Sakrileg erscheinen mußten, gestattet die Gegenprobe. Bei Salmasius liest man: »Ce sont eux qui traittent les testes des

Royz comme des ballons, qui se ioüent des Couronnes comme les enfans font d'un cercle, qui considerent les Sceptres des Princes comme des marottes, et qui n'ont pas plus de veneration pour les liurées de la souueraine Magistrature, que pour des quintaines.«<sup>52</sup> Die leibliche Erscheinung der Akteure selbst, zumal des Königs, welcher im Ornat sich zeigt, konnte puppenhaft starr wirken. »Die Fürsten/ denen ist der Purpur angebohrt/ Sind ohne Scepter krank.«<sup>53</sup> Dieser Lohensteinsche Vers rechtfertigt den Vergleich barocker Bühnen-Herrscher mit den Kartenkönigen. Im gleichen Drama spricht Micipsa von dem Sturz des Masinissa, »der schwer von Kronen war«<sup>54</sup>. Und endlich Haugwitz: »Reicht uns den rothen Sammt/ und dies geblümte Kleid / Und schwartzen Atlaß/ daß man/ was den Sinn erfreut/ Und was den Leib betrübt/ kan auff den Kleidern lesen/ Und sehet wer wir sind in diesem Spiel gewesen/ Indem der blasse Tod den letzten Aufzug macht.«<sup>55</sup>

Unter den einzelnen von Horn inventarisierten Zügen der Staatsaktionen ist für das Studium des Trauerspiels der belangvollste die ministeriale Intrige. Sie spielt wohl ihre Rolle auch im hochpoetischen Drama; neben den »Pralereyen/ Klag'Reden/ endlich auch Begräbnisse(n) und Grabschriften« zieht Birken »Meineid und Verrätherrey ... Betrüge und Practiken«<sup>56</sup> in den Stoffbereich der Trauerspiele hinein. Mit voller Freiheit aber ergeht sich die Figur des ränkeschmiedenden Beraters im Gelehrtdrama nicht, vielmehr in jenen volkstümlichern Stücken. Dort ist er als die komische Figur zu Hause. So »Doctor Babra, ein verwirrter Jurist und Favorit des Königs«. Seine »Politischen Staats-Streiche und verstellte Einfalth ... gibt denen Staats-Scenen eine Modeste Unterhaltung«<sup>57</sup>. Mit dem Intriganten zieht die Komik ins Trauerspiel ein. Sie ist darin jedoch nicht Episode. Die Komik – richtiger: der reine Spaß – ist die obligate Innenseite der Trauer, die ab und zu wie das Futter eines Kleides im Saum oder Revers zur Geltung kommt. Ihr Vertreter ist an den der Trauer gebunden. »Kein Zorn, wir seind gutte Freundt, werden ia die Herrn Collegen einander nichts thun«<sup>58</sup>, sagt Hanswurst zur »Person deß Messinischen Wüttrichs Pelifonte«. Oder epigrammatisch über einem Kupfer, der eine Bühne darstellt, auf der links ein Possenreißer und

rechts ein Fürst sich zeigen: »Wann die Bühne nu wird leer/  
Gilt kein Narr und König mehr.«<sup>59</sup> Selten, vielleicht auch nie gab sich die spekulative Ästhetik Rechenschaft davon, wie nah der strenge Späß dem Grauenhaften liegt. Wer sah nicht Kinder lachen, wo Erwachsene sich entsetzen? Wie im Sadisten solche Kindlichkeit die lacht und solch Erwachsensein das sich entsetzt changieren, das gilt es an dem Intriganten abzulesen. So tut Mone in der ausgezeichneten Beschreibung, die er vom Schalk aus einem Spiele von der Kindheit Jesu, dem xiv. Jahrhundert angehörend, gibt. »Daß in dieser Person der Anfang eines Hofnarren liegt, ist klar . . . Was ist der Grundzug im Charakter dieser Person? Die Verhöhnung des menschlichen Hochmuths. Das unterscheidet diesen Schalk von dem planlosen Lustigmacher der nachherigen Zeit. Der Hanswurst hat etwas harmloses, dieser alte Schalk aber einen beißenden, aufreizenden Hohn, der mittelbar zu dem gräßlichen Kindermorde treibt. Darin liegt etwas teufelhaftiges und nur deshalb, weil dieser Schalk gleichsam ein Stück vom Teufel ist, gehört er nothwendig in dieses Schauspiel, um die Erlösung, wenn es möglich wäre, durch Ermordung des Kindes Jesu zu hintertreiben.«<sup>60</sup> Es ist der Säkularisierung der Passionen im Drama des Barock nur angemessen, wenn darin die beamtete Person den Platz des Teufels einnimmt. Auf den Schalk greift denn auch – vielleicht veranlaßt durch die angeführte Darlegung bei Mone – in einer Schilderung der wiener Haupt- und Staatsaktionen die Kennzeichnung des Intrigierenden zurück. Der Hanswurst der Staatsaktionen trat »mit den Waffen der Ironie und des Spottes auf, überlistete gewöhnlich seine Collegen – wie den Scapin und Riepl – und scheute es selbst nicht, die Leitung der Intrigue des Stückes zu übernehmen . . . Wie jetzt in dem weltlichen Schauspiele, so hatte schon im 15. Jahrhunderte in den geistlichen Spielen der Schalk die Rolle der komischen Figur des Stückes übernommen, und so wie jetzt, war sie schon damals dem Rahmen des Stückes vollkommen angepaßt und nahm auf die Entwicklung der Handlung einen wesentlichen Einfluß.«<sup>61</sup> Nur ist nicht, wie es diese Worte unterstellen, die Charge eine Kopplung wesensfremder Elemente. Der grauenhafte Späß ist so ursprünglich wie die harmlose Lustigkeit, ursprünglich sind die beiden sich nahe, und gerade der Figur des Intriganten dankt das

so oft auf Stelzen schreitende Trauerspiel die Berührung mit dem Mutterboden traumhaft tiefer Erfahrungen. Wenn aber beide, die Trauer des Fürsten und die Lustigkeit seines Ratgebers, so nahe beisammen sind, so ist es zuletzt nur deswegen, weil in ihnen die beiden Provinzen des Satansreiches sich darstellten. Und die Trauer, deren falsche Heiligkeit das Versinken des sittlichen Menschen so drohend macht, erscheint unversehens in all ihrer Verlorenheit nicht hoffnungslos, verglichen mit der Lustigkeit, aus der unverstellt die Teufelsfratze hervorbleckt. Weniges bezeichnet die Grenzen in der Kunst des deutschen Barockdramas so unerbittlich, als daß es die Ausprägung dieses bedeutenden Verhältnisses dem volkstümlichen Schaustück überließ. In England dagegen hat Shakespeare das alte Schema des dämonischen Narren Figuren wie dem Jago und Polonius unterlegt. Mit ihnen wandert das Lustspiel ins Trauerspiel ein. Denn solcherart ist die Gemeinschaft jener beiden Formen, welche durch Übergänge nicht nur empirisch sondern dem Gesetz ihrer Bildung nach so streng aneinander gebunden sind, wie Tragödie und Komödie sich gegensätzlich verhalten, daß das Lustspiel ins Trauerspiel wandert: niemals könnte das Trauerspiel im Lustspiel sich entfalten. Dies Bild hat seinen guten Sinn: das Lustspiel macht sich klein und geht gleichsam ins Trauerspiel hinüber. »Ich irdisches Geschöpf und Schertz der Sterblichkeit«<sup>62</sup>, schreibt Lohenstein. Von neuem ist an die Verkleinerung der Reflektierten zu erinnern. Die komische Figur ist Räsonneur; sie wird sich selbst in ihrer Reflexion zur Marionette. Das Trauerspiel erreicht ja seine Höhe nicht in den regelrechten Exemplaren sondern dort, wo mit spielhaften Übergängen es das Lustspiel in sich anklingen macht. Daher denn Calderon und Shakespeare bedeutendere Trauerspiele geschaffen haben, als die Deutschen des XVII. Jahrhunderts, welche niemals über den starren Typus hinausgelangt sind. Denn »Lustspiel und Trauerspiel gewinnen sehr und werden eigentlich erst poetisch durch eine zarte, symbolische Verbindung«<sup>63</sup>, sagt Novalis und trifft damit, zumindest für das Trauerspiel, durchaus die Wahrheit. Durch Shakespeares Genius sieht er seine Forderung erfüllt. »In Shakespeare wechselt durchaus Poesie mit Antipoesie, Harmonie mit Disharmonie ab, das Gemeine, Niedrige, Häßliche mit dem Romantischen, Höhern, Schönen, das Wirkliche mit dem Erdich-

teten: das ist gerade mit dem griechischen Trauerspiel der entgegengesetzte Fall.«<sup>64</sup> In der Tat dürfte die Gravität des deutschen Barockdramas einer der wenigen Züge sein, die durch den Hinweis auf das griechische zu erklären, wenn auch in keinem Falle abzuleiten sind. Der Sturm und Drang hat unter dem Einfluß Shakespeares das Lustspielinnere im Trauerspiel wieder hervorzukehren getrachtet und alsbald stellt denn auch die Figur des komischen Ränkeschmiedes sich wieder ein.

Die deutsche Literaturgeschichte begegnet der Sippe des barocken Trauerspiels, den Haupt- und Staatsaktionen, dem Drama der Stürmer und Dränger, der Schicksalstragödie mit einer Sprödigkeit, die nicht sowohl im Unverständnis denn in einer Animosität, deren Gegenstand erst mit den metaphysischen Fermenten dieser Form zutage tritt, ihren Grund hat. Unter den Genannten scheint diese Sprödigkeit, ja die Verachtung mit mehr Recht keins zu treffen als das Schicksalsdrama. Sie ist im Recht, geht man von dem Niveau gewisser späterer Produkte dieser Gattung aus. Die hergebrachte Argumentation stützt sich jedoch aufs Schema dieser Dramen, nicht auf die brüchige Faktur von Einzelheiten. Und da ist denn ein Eingehen auf sie deswegen unerlässlich, weil dies Schema, so wie das obenhin schon anzudeuten war, dem des barocken Trauerspiels so nah verwandt ist, daß es als seine Spielart muß begriffen werden. Zumal im Werke Calderons tritt es als solche sehr deutlich und bedeutend an den Tag. Unmöglich, diese blühende Provinz des Dramas mit Klagen über die vermeintliche Beschränktheit ihres Herrschers zu umgehen, wie Volkelts Theorie des Tragischen mit einer grundsätzlichen Verleugnung aller echten Probleme ihres Gegenstandsbereiches das versucht. »Man« dürfe »nie vergessen«, meint er, »daß dieser Dichter unter dem Drucke eines stockkatholischen Glaubens und eines widersinnig gesteigerten Ehrbegriffes«<sup>65</sup> gestanden habe. Dergleichen Divagationen begegnet schon Goethe: »Man gedenke Shakespeares und Calderons! Vor dem höchsten ästhetischen Richterstuhle bestehn sie untadelig, und wenn irgend ein verständiger Sonderer, wegen gewisser Stellen, hartnäckig gegen sie klagen sollte, so würden sie ein Bild jener Nation, jener Zeit, für welche sie gearbeitet, lächelnd vorweisen und nicht etwa dadurch bloß Nachsicht

erwerben, sondern deshalb, weil sie sich so glücklich bequemen konnten, neue Lorbeern verdienen.«<sup>66</sup> Also nicht um seine Bedingtheit ihm nachzusehen sondern die Art seiner Unbedingtheit erfassen zu lernen, fordert Goethe zum Studium des Spaniers auf. Diese Rücksicht ist für die Einsicht ins Schicksalsdrama geradezu ausschlaggebend. Denn Schicksal ist kein rein natürliches Geschehn – sowenig als ein rein historisches. Schicksal, wie immer sonst es heidnisch, mythologisch sich verkleiden mag, ist sinnerfüllt nur als naturgeschichtliche Kategorie im Geiste der Restaurationstheologie der Gegenreformation. Es ist die elementare Naturgewalt im historischen Geschehen, das selber nicht durchaus Natur ist, weil noch der Schöpfungsstand die Gnaden-sonne widerstrahlt. Gespiegelt aber in dem Pfuhl der adamitischen Verschuldung. Denn nicht der unentrinnbare Kausalzusammenhang an sich ist schicksalhaft. Es wird, so oft man es auch wiederholen mag, niemals wahr werden, daß dem Dramatiker die Aufgabe zufiele, ein Geschehen als eines, das kausalnotwendig wäre, auf dem Theater zu entwickeln. Wie sollte auch die Kunst einer These Nachdruck verleihen, die zu vertreten das Anliegen des Determinismus ist? Wenn philosophische Bestimmungen ins Kunstwerk eingehn, so sind es solche, die den Sinn des Daseins meinen, und Lehren über die naturgesetzliche Faktizität des Weltlaufs, ob sie ihn auch in der Totalität betreffen, bleiben belanglos. Die Anschauung des Determinismus kann keine Kunstform bestimmen. Anders der echte Schicksalsgedanke, dessen entscheidendes Motiv in einem ewigen Sinn solcher Determiniertheit zu suchen wäre. Von ihm aus braucht sie keineswegs sich nach Naturgesetzen zu vollziehen; ebenso-wohl vermag ein Wunder diesen Sinn zu weisen. Nicht in der faktischen Unentrinnbarkeit ist er gelegen. Kern des Schicksalsgedankens ist vielmehr die Überzeugung, daß Schuld, als welche in diesem Zusammenhang stets kreatürliche Schuld – christlich: die Erbsünde –, nicht sittliche Verfehlung des Handelnden ist, durch eine wie auch immer flüchtige Manifestierung Kausalität als Instrument der unaufhaltsam sich entrollenden Fatalitäten auslöst. Schicksal ist die Entelechie des Geschehens im Felde der Schuld. Durch solch ein isoliertes Kraftfeld ist es ausgezeichnet, in welchem alles Angelegte und Gelegentliche so sich steigert, daß die Verwicklungen, der Ehre etwa, durch ihre paradoxe



Heftigkeit verraten: ein Schicksal hat dies Spiel galvanisiert. Wenn einer meinen würde: »Wo uns unwahrscheinliche Zufälle, ausgeklügelte Lagen, allzu verzwickte Intrigen ... entgegentreten, dort ist es mit dem Eindruck des Schicksalsmäßigen ... vorbei«<sup>67</sup>, so wäre das grundfalsch. Denn gerade die entlegenen Kombinationen, die da nichts weniger als natürlich sind, entsprechen den verschiedenen Schicksalen in den verschiedenen Feldern des Geschehens. Der deutschen Schicksalstragödie fehlte ein Feld solcher Ideen wie Darstellung von Schicksal es erfordert. Die theologische Intention eines Werner konnte den Mangel einer heidnisch-katholischen Konvention, welche bei Calderon kleine Komplexe des Lebens der Wirksamkeit eines astralen oder magischen Schicksals darleiht, nicht ersetzen. Im Drama des Spaniers dagegen entfaltet das Schicksal sich als Elementargeist der Geschichte und es ist logisch, daß allein der König, der große Restaurator der aufgestörten Schöpfungsordnung, es zu schlichten vermag. Astrales Schicksal – souveräne Majestät, das sind die Pole Calderonscher Welt. Das deutsche Trauerspiel des Barock dagegen kennzeichnet sich durch seine große Armut nichtchristlicher Vorstellungen. Daher – fast wäre man versucht zu sagen: nur daher – vermochte es zum Schicksalsdrama nicht zu kommen. Insbesondere fällt auf, wie sehr die ehrbare Christlichkeit Astrologisches verdrängte. Wenn Lohensteins Masinissa bemerkt: »Des Himmels Reitzungen kan niemand überwinden«<sup>68</sup> oder wenn die »Vereinbarung der Sterne und der Gemüther« eine Berufung auf ägyptische Lehren über die Abhängigkeit der Natur vom Gestirnlauf bringt<sup>69</sup>, so bleibt das vereinzelt und ideologisch. Dagegen hat das Mittelalter – ein Gegenstück zum Fehlgriff neuerer Kritik, die das Schicksalsdrama unter den Gesichtspunkt des Tragischen stellt – das astrologische Verhängnis in der griechischen Tragödie gesucht. Sie wird von Hildebert von Tours im XI. Jahrhundert »bereits ganz im Sinne der Fratze beurteilt, die die moderne Auffassung in der ›Schicksalstragödie‹ daraus gemacht hat. Nämlich im grob mechanischen, oder wie man es damals nach dem durchschnittlichen Bilde der antik heidnischen Weltanschauung faßte: im astrologischen Verstande. Hildebert bezeichnet seine (leider unvollendete) ganz selbständig freie Bearbeitung des Oedipusproblems als ›liber mathematicus‹.«<sup>70</sup>

Schicksal rollt dem Tode zu. Er ist nicht Strafe sondern Sühne, ein Ausdruck der Verfallenheit des verschuldeten Lebens an das Gesetz des natürlichen. Im Schicksal und im Schicksalsdrama ist die Schuld zu Hause, um die man oft die Theorie des Tragischen gruppierte. Diese Schuld, die nach den alten Satzungen von außen durch das Unglück den Menschen zuwachsen sollte, nimmt im Verlauf des tragischen Geschehns ein Held auf sich und in sein Inneres. Indem er im Selbstbewußtsein sie reflektiert, entwächst er ihrer dämonischen Botmäßigkeit. Wenn »Bewußtheit ihrer Schicksalsdialektik« bei tragischen Helden gesucht, »mystischer Rationalismus« in den tragischen Reflexionen gefunden wurde<sup>71</sup>, so ist vielleicht – doch der Zusammenhang läßt es bezweifeln und macht die Worte äußerst problematisch – die neue, die tragische Schuld des Helden gemeint. Paradox wie alle Manifestationen der tragischen Ordnung besteht sie nur im stolzen Schuldbewußtsein, in dem der Heldenhafte der ihm angesonnenen Verknächtung des »Unschuldigen« unter die dämonische Schuld entwächst. Im Sinne des tragischen Helden und in diesem allein gilt, was Lukács ausführt: »Von außen gesehen gibt es keine Schuld, kann es keine geben; jeder sieht die Schuld des anderen als Verstrickung und Zufall an, als etwas, das jedes kleinste Anders-gewesen-sein eines Windhauches anders hätte gestalten können. Durch die Schuld aber sagt der Mensch Ja zu allem, was ihm geschehen ist . . . Die hohen Menschen . . . lassen nichts los, das einmal ihrem Leben gehört hat: darum haben sie die Tragödie als ihr Vorrecht.«<sup>72</sup> Hegels berühmter Satz ist damit variiert: »Es ist die Ehre der großen Charaktere, schuldig zu sein.« Immer ist dies die Schuld der durch die Tat nicht, durch den Willen Schuldigen, während im Felde des dämonischen Schicksals nichts als der Akt es ist, dessen hämischer Zufall Schuldlose in den Abgrund allgemeiner Schuld hinabreißt<sup>73</sup>. Der alte Fluch, der über Geschlechter hin sich erbte, wird in der tragischen Poesie zum innern, selbstgefundenen Gut der heldischen Person. Und so erlischt er. Dagegen wirkt er sich im Schicksalsdrama aus und dergestalt, in einer Unterscheidung der Tragödie von dem Trauerspiel, erhellt sich die Bemerkung, daß das »Tragische nur wie ein unsteter Geist zwischen den Personen der blutigen »Tragödien« hin und her«<sup>74</sup> zu ziehn pflege. »Das Subjekt des Schicksals ist unbestimmbar.«<sup>75</sup> Daher

kennt das Trauerspiel keinen Helden sondern nur Konstellationen. Die Mehrheit der Hauptpersonen, wie sie in so vielen barocken Dramen – Leo und Balbus im »Leo Armenius«, Catharina und Chach Abas in der »Catharina von Georgien«, Cardenio und Celinde im gleichnamigen Drama, Nero und Agrippina, Masinissa und Sophonisbe bei Lohenstein – begegnet, ist untragisch, dem traurigen Schauspiele aber angemessen.

Ausgeteilt ist das Verhängnis nicht allein unter die Personen, es waltet gleichermaßen in den Dingen. »Charakteristisch für die Schicksalstragödie ist nicht bloß das Vererben eines Fluches oder einer Schuld über ganze Geschlechter, sondern auch die Anknüpfung desselben an ... ein fatales Requisit.«<sup>76</sup> Denn über das Menschenleben, ist es einmal in den Verband des bloßen kreatürlichen gesunken, gewinnt auch das der scheinbar toten Dinge Macht. Seine Wirksamkeit im Umkreis der Verschuldung ist Vorbote des Todes. Die leidenschaftliche Bewegung des kreatürlichen Lebens im Menschen – mit einem Worte: die Leidenschaft selbst – setzt das fatale Requisit in die Aktion. Es ist nichts als die seismographische Nadel, die Kunde gibt von ihren Erschütterungen. Im Schicksalsdrama spricht sich die Natur des Menschen in blinder Leidenschaft wie die der Dinge in dem blinden Zufall unterm gemeinsamen Gesetz des Schicksals aus. Dies Gesetz tritt um so deutlicher heraus, je adäquater das registrierende Instrument ist. Daher ist es nicht gleichgültig, ob, wie in so vielen deutschen Schicksalsdramen, ein armseliges Requisit in mesquinen Verwicklungen dem Verfolgten sich aufnötigt oder ob uralte Motive wie bei Calderon an solcher Stelle ans Licht treten. Die ganze Wahrheit der Bemerkung A. W. Schlegels, er kenne »keinen Dramatiker, der den Effekt so zu poetisieren gewußt hätte«<sup>77</sup>, wird in diesem Zusammenhang einleuchtend. Calderon war in diesem Fache Meister, weil der Effekt innere Notwendigkeit seiner eigensten Form, des Schicksalsdramas, ist. Und nicht sowohl darin besteht die geheimnisvolle Äußerlichkeit dieses Dichters, wie in Verwicklungen der Schicksalsdramen das Requisit fortdauernd virtuos im vordern Plane sich behauptet, als in der Genauigkeit, mit der die Leidenschaften selber die Natur von Requisiten annehmen. Der Dolch in einer Eifersuchtstragödie wird eines mit den Leidenschaften

die ihn führen, weil Eifersucht bei Calderon genau so scharf und handlich wie ein Dolch ist. Es ist des Dichters ganze Meisterschaft darin, wie höchst exakt vom psychologischen Motiv des Handelns, das der moderne Leser in ihr sucht, die Leidenschaft in einem Stück wie dem Herodesdrama abgehoben ist. Man hat das nur bemerkt, um sich daran zu stoßen. »Es wäre das Natürliche gewesen, den Tod der Mariene aus der Eifersucht des Herodes zu motivieren. Die Lösung drängte sich sogar mit einer zwingenden Gewalt auf, und die Absichtlichkeit, mit der Calderon ihr entgegenarbeitete, um der ›Schicksalstragödie‹ den ihr zukommenden Abschluß zu geben, ist offenkundig.«<sup>78</sup> Ja: denn nicht *aus* Eifersucht tötet Herodes die Gattin sondern *durch* Eifersucht kommt sie um. Durch Eifersucht ist Herodes dem Schicksal verhaftet und ihrer als der gefährlich entbrannten Natur des Menschen bedient es sich in seiner Sphäre nicht anders als des Dolches zu Unheil und Unheilszeichen. Und Zufall als Zersetzung des Geschehens in dinghaft abgestückte Elemente entspricht durchaus dem Sinn des Requisites. So ist das Requisit denn das Kriterium der echten romantischen Schicksalsdramatik in ihrem Unterschiede von antiker im tiefsten jeder Schicksalsordnung sich versagenden Tragödie.

Die Schicksalstragödie ist im Trauerspiele angelegt. Nichts als die Einführung des Requisites liegt zwischen ihr und dem deutschen Barockdrama. In dessen Ausschaltung bekundet sich ein echter Einfluß der Antike, ein echter Renaissancezug, wenn man will. Denn schärfer unterscheidet wenigstens die spätere Dramatik von antiker, als daß in dieser letzten die profane Dingwelt keine Stelle hat. Und ähnlich hält's der Klassizismus des Barock in Deutschland. Ist aber die Tragödie von der Dingwelt gänzlich abgelöst, so ragt die über'n Horizont des Trauerspiels beklemmend. Es ist die Funktion der Gelehrsamkeit mit dem Wust ihrer Anmerkungen den Alb anzudeuten, als welcher die Realien auf der Handlung lasten. Vom Requisit ist für die ausgebildete Form des Schicksalsdramas nicht zu abstrahieren. Allein daneben stehn in ihm die Träume, die Geistererscheinungen, die Schrecken des Endes und diese alle zählen schon zum obligaten Bestande seiner Grundform, des Trauerspiels. Sie, die in näherm oder weiterm Kreise auch sich sämtlich um

den Tod gruppieren, sind als jenseitige, zumal zeitlich bezogene im Gegensatz zu den diesseitigen, vorwiegend räumlichen der Dingwelt, im Barock voll entwickelt. Auf alles, was mit Geistern zusammenhängt, hat insbesondere Gryphius den größten Wert gelegt. Ihm verdankt das Deutsche mit dem folgenden Satze die wunderschöne Übertragung des *deus ex machina*: »Obs jemand seltsam vorkommen dörrfte, dass wir nicht mit den alten einen gott aus dem gerüste, sondern einen geist aus dem grabe herfür bringen, der bedencke, was hin und wieder von den gespensten geschrieben.«<sup>79</sup> Er hat seine Gedanken über diese Dinge einem Traktat »De spectris« sei's anvertraut, sei's anvertrauen wollen; Sicheres darüber ist nicht bekannt. Zu den Geistererscheinungen treten die gleichfalls nahezu obligaten Wahrträume, mit deren Erzählung bisweilen das Drama wie mit einem Prologe einsetzt. Gewöhnlich kündeten sie den Tyrannen das Ende. Die damalige Dramaturgie mag geglaubt haben, die griechischen Orakel dergestalt ins deutsche Theater einzuführen; an dieser Stelle ist es von Belang, auf ihre Zugehörigkeit zu dem Naturbereich des Schicksals hinzuweisen, worin sie nur gewissen unter griechischen Orakeln, zumal tellurischen, verwandt sein mögen. Die Annahme dagegen, die Bedeutung dieser Träume bestünde darin, daß der »Zuschauer zu einem verstandesmäßigen Vergleichen der Handlung mit ihrer metaphorischen Voraussetzung veranlaßt«<sup>80</sup> würde, ist nur ein Hirngespinnst des Intellektualismus. Die Nacht spielt, wie aus Traumerscheinungen und aus Gespensterwirken zu entnehmen, eine große Rolle. Es ist auch von hier nur ein Schritt zum Schicksalsdrama mit seiner beherrschenden Stelle der Geisterstunde. Der »Carolus Stuardus« des Gryphius, Lohensteins »Agrippina« setzen um Mitternacht ein; andere spielen nicht nur, wie die Einheit der Zeit dies oft erzwang, zur Nacht sich ab, sondern entnehmen wie »Leo Armenius«, »Cardenio und Celinde«, »Epicharis« in großen Szenen ihr die dichterische Stimmung. Die Bindung des dramatischen Geschehens an die Nacht und insbesondere an die Mitternacht hat ihren guten Grund. Es ist eine verbreitete Vorstellung, daß mit dieser Stunde die Zeit wie die Zunge einer Waage einstehe. Da nun das Schicksal, die wahre Ordnung der ewigen Wiederkunft, nur uneigentlich, nämlich parasitär, zeitlich zu nennen ist<sup>81</sup>, suchen seine Manifestationen den Zeit-

Raum auf. Sie stehen in der Mitternacht als der Luke der Zeit, in deren Rahmen je und je das gleiche Geisterbild erscheint. Die Kluft, welche zwischen Tragödie und Trauerspiel liegt, erhellt sich bis in ihre Tiefe, wo die vorzügliche Bemerkung des Abbé Bossu, Verfassers eines »*Traité sur la poésie épique*«, die bei Jean Paul zu finden ist, terminologisch streng gelesen wird. Sie besagt, daß »in die Nacht keine Tragödie zu verlegen« sei. Der Tageszeit, wie jede tragische Verhandlung sie erfordert, tritt jene Geisterstunde in den Trauerspielen gegenüber. »Nun ist die wahre Spükezeit der Nacht, Wo Gräfte gähnen, und die Hölle selbst Pest haucht in diese Welt.«<sup>82</sup> Die Geisterwelt ist geschichtslos. Dahin entrückt das Trauerspiel seine Gemordeten. »O wehe, ich sterbe, ia, ia, Verfluchter, ich sterbe, aber du hast die Rache von mir annoch zu befürchten: auch unter der Erden werd ich dein grimmiger Feindt und rachgieriger Wüttrich deß Meßinischen Reichs verbleiben. Ich werde deinen Thron erschüttern, das Ehebeth, deine Liebe und Zufriedenheit beunruhigen und mit meinem Grimme dem König und dem Reich möglichen Schaden zufügen.«<sup>83</sup> Mit Recht hat man vom vorshakespeare'schen Trauerspiele der Engländer bemerkt, es sei »ohne richtiges Ende, der Strom fließt weiter«<sup>84</sup>. Das gilt vom Trauerspiele überhaupt; mit seinem Abschluß ist keine Epoche gesetzt, wie diese, im historischen und individuellen Sinne, im Tode des tragischen Helden so nachdrücklich gegeben ist. Dieser individuelle Sinn – zu dem doch der historische vom Ende des Mythos tritt – ist mit den Worten gekennzeichnet, das tragische Leben sei »das am ausschließlichen diesseitige aller Leben. Darum verschmilzt seine Lebensgrenze immer mit dem Tode ... Für die Tragödie ist der Tod – die Grenze an sich – eine immer immanente Wirklichkeit, der mit jedem ihrer Geschehnisse unlösbar verbunden ist.«<sup>85</sup> Der Tod, als Gestalt des tragischen Lebens, ist ein Einzelgeschick, ins Trauerspiel tritt er nicht selten als gemeinschaftliches Schicksal, als lüde er die Beteiligten alle vor den höchsten Gerichtshof. »In dreien Tagen solln zu Recht sie stehen: Sie sind geladen hin vor Gottes Throne; Nun laßt sie denken, wie sie da bestehen.«<sup>86</sup> Wenn der tragische Held in seiner »Unsterblichkeit« nicht das Leben sondern den Namen allein rettet, so büßen Trauerspielpersonen mit dem Tode nur die benannte Individualität und nicht die Lebenskraft der Rolle

ein. Ungemindert lebt sie in der Geisterwelt auf. »Es kann einem andern einfallen, nach einem ›Hamlet‹ einen ›Fortinbras‹ zu schreiben; es kann niemand mich hindern, sämtliche Personen in Hölle oder Himmel sich von neuem treffen, neue Abrechnung miteinander halten zu lassen.«<sup>87</sup> Dem Autor der Bemerkung ist entgangen, daß dies durch das Gesetz des Trauerspiels, mitnichten durchs genannte Werk, geschweige seinen Stoff, bedingt ist. Vor jenen großen Trauerspielen, die wie »Hamlet« die Kritik immer von neuem angezogen haben, hätte der ungereimte Begriff von Tragödie, mit dem sie über jene zu Gericht sitzt, längst abgetan erscheinen müssen. Denn wohin soll es führen, wenn man in Hamlets Tode Shakespeare einen letzten »Rest von Naturalismus und Naturnachahmung, der es den tragischen Dichter vergessen läßt, daß es gar nicht seine Aufgabe ist, den Tod auch physiologisch zu motivieren« aufrechnet? Wenn man argumentiert, der Tod stehe im »Hamlet« »in absolut gar keiner Beziehung zum Konflikt. Hamlet, der innerlich daran zu Grunde geht, daß er keine andere Lösung des Daseinsproblems finden konnte als die Negierung des Lebens, stirbt an einem vergifteten Rapier! Also an einer durchaus äußerlichen Zufälligkeit... Genau genommen hebt diese einfältige Sterbescene Hamlets die Tragik des Dramas vollkommen auf.«<sup>88</sup> So die Ausgeburten einer Kritik, die im Ehrgeiz ihrer philosophischen Informiertheit Versenkung in die Werke eines Genius sich erspart. Der Tod des Hamlet, der mit dem tragischen nicht mehr gemein hat als der Prinz mit Ajax, ist in seiner vehementen Äußerlichkeit fürs Trauerspiel charakteristisch und allein darum seines Meisters schon würdig, weil Hamlet, wie das Gespräch mit Osrik es erkennen läßt, die schicksalsschwere Luft wie Stickstoff in einem tiefen Zuge atmen will. Er will am Zufall sterben und wie die schicksalhaften Requisiten sich um ihn als um ihren Herrn und ihren Kundigen scharen, blitzt in dem Abschluß dieses Trauerspiels das Schicksalsdrama, als in ihm eingeschlossenes, freilich überwundenes, auf. – Wenn die Tragödie mit Entscheidung – sei's auch der ungewissesten – sich endet, so liegt im Wesen des Trauerspiels, und seines Todes zumal, ein Appell, wie ihn denn Märtyrer auch formulieren. Sehr gut hat man die Sprache vorshakespearescher Trauerspiele als »blutigen Aktendialog«<sup>89</sup> bezeichnet. Man darf wohl den Exkurs in das Juristische noch

weiter treiben und im Sinne der mittelalterlichen Klageliteratur von dem Prozeß der Kreatur sprechen, deren Klage gegen den Tod – oder gegen wen sonst sie ergehen mag – am Ende des Trauerspiels halb nur bearbeitet zu den Akten gelegt wird. Die Wiederaufnahme ist im Trauerspiel angelegt und bisweilen aus ihrer Latenz getreten. Dies freilich wieder nur in seiner reichern spanischen Entfaltung. Im »Leben ein Traum« ist die Wiederholung der Hauptsituation ins Zentrum gestellt. – Immer wieder behandeln die Trauerspiele des xvii. Jahrhunderts die gleichen Gegenstände und behandeln sie so, wie sie sich wiederholen können, ja müssen. Aus der stets gleichen theoretischen Befangenheit hat man das verkannt und Lohenstein »eigentümliche Irrtümer« über das Tragische nachweisen wollen, »wie der ist, daß der tragische Effekt der Handlung verstärkt werde, wenn diese selbst durch Zusatz ähnlicher Ereignisse in ihrem Umfange vermehrt wird. Denn statt mit Zuspitzung neuer wichtiger Vorfälle den Gang plastisch umzugestalten, zieht es Lohenstein vor seine Hauptmomente mit willkürlichen Arabesken, welche den alten gleichen, zu zieren, als ob eine Statue an Schönheit gewänne, wenn man die kunstvollsten Glieder an ihr im Marmor verdoppelt!«<sup>90</sup> – Die Aktzahl dieser Dramen sollte nicht, wie es in Anlehnung an die der griechischen der Fall war, ungerade sein; viel mehr im Sinn des wiederholbaren Geschehens, das sie schildern, liegt die gerade. Im »Leo Armenius« zumindest ist die Handlung mit dem vierten Akte zu Ende. Mit der Emanzipation vom Schema der drei und der fünf Akte führt die moderne Dramatik eine Tendenz des Barock zum Siege<sup>91</sup>.



Ich sitz/ ich lieg/ ich steh/ ist alles in Gedanken.  
Ich finde nirgends Ruh/ muß selber mit mir zanken/  
*Andreas Tscherning: Melancholey Redet selber*

Die großen deutschen Dramatiker des Barock waren Lutheraner. Während in den Jahrzehnten der gegenreformatorischen Restauration der Katholizismus mit der gesammelten Macht seiner Disziplin das profane Leben durchdrang, hatte von jeher das Luthertum antinomisch zum Alltag gestanden. Der rigorosen Sittlichkeit der bürgerlichen Lebensführung, die es lehrte, stand seine Abkehr von den »guten Werken« gegenüber. Indem es die besondere, geistliche Wunderwirkung diesen absprach, die Seele auf die Gnade des Glaubens verwies und weltlich-staatlichen Bereich zur Probstatt eines religiös nur mittelbaren, zum Ausweis bürgerlicher Tugenden bestimmten Lebens machte, hat es im Volke zwar den strengen Pflichtgehorsam angesiedelt, in seinen Großen aber den Trübsinn. Schon bei Luther selbst, dessen letzte zwei Lebensjahrzehnte von steigender Seelenbeladenheit erfüllt sind, meldet sich ein Rückschlag auf den Sturm gegen das Werk. Ihn freilich trug noch der »Glaube« darüber hin, aber der verhinderte nicht, daß das Leben schal ward. »Was ist der Mensch, | Wenn seiner Zeit Gewinn, sein höchstes Gut | Nur Schlaf und Essen ist? Ein Vieh, nichts weiter. | Gewiß, der uns mit solcher Denkkraft schuf | Voraus zu schaun und rückwärts, gab uns nicht | Die Fähigkeit und göttliche Vernunft, | Um ungebraucht in uns zu schimmeln«<sup>1</sup> – dies, Hamlets, Wort ist wittenbergische Philosophie und ist Aufruhr dagegen. Ein Stück germanischen Heidentums und finsternen Glaubens an die Schicksalsverfallenheit sprach sich in jener überladnen Reaktion aus, die zuletzt das gute Werk schlechthin, nicht seinen Verdienst- und Bußcharakter allein, aus dem Felde schlug. Jeder Wert war den menschlichen Handlungen genommen. Etwas Neues entstand: eine leere Welt. Der Calvinismus – wie düster er war – begriff diese Unmöglichkeit und korrigierte sie in etwas. Der lutherische Glaube sah mit Argwohn auf diese Verflachung und wider setzte sich ihr. Welchen Sinn hatte das Menschenleben, wenn nicht einmal, wie im Calvinismus, der Glaube bewährt werden

mußte? Wenn er einerseits nackt, absolut, wirksam war, andererseits die Menschenhandlungen sich nicht unterschieden? Man hatte keine Antwort, es sei denn in der Moral der kleinen Leute – ›Treue im Kleinen‹, ›rechtschaffen leben‹ – die damals heranwuchs und der das *taedium vitae* der reichen Naturen sich gegenüberstellte. Denn die tiefer Schürfenden sahen sich in das Dasein als in ein Trümmerfeld halber, unechter Handlungen hineingestellt. Dagegen schlug das Leben selbst aus. Tief empfindet es, daß es dazu nicht da ist, um durch den Glauben bloß entwertet zu werden. Tief erfaßt es ein Grauen bei dem Gedanken, so könne sich das ganze Dasein abspielen. Tief entsetzt es sich vor dem Gedanken an Tod. Trauer ist die Gesinnung, in der das Gefühl die entleerte Welt maskenhaft neubelebt, um ein rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick zu haben. Jedes Gefühl ist gebunden an einen apriorischen Gegenstand und dessen Darstellung ist seine Phänomenologie. Die Theorie der Trauer, wie sie als Pendant zu der von der Tragödie absehbar sich zeigte, ist demnach nur in der Beschreibung jener Welt, die unterm Blick des Melancholischen sich auftut, zu entrollen. Denn die Gefühle, wie vage immer sie der Selbstwahrnehmung scheinen mögen, erwidern als motorisches Gebaren einem gegenständlichen Aufbau der Welt. Wenn für das Trauerspiel im Herzen der Trauer die Gesetze, entfaltet teils, teils unentfaltet, sich finden, so ist es weder der Gefühlszustand des Dichters noch des Publikums, dem ihre Darstellung sich widmet, vielmehr ein vom empirischen Subjekt gelöstes und innig an die Fülle eines Gegenstands gebundenes Fühlen. Eine motorische Attitüde, die in der Hierarchie der Intentionen ihren wohlbestimmten Ort hat und Gefühl nur darum heißt, weil es nicht der höchste ist. Bestimmt wird er durch die erstaunliche Beharrlichkeit der Intention, die unter den Gefühlen außer diesem vielleicht – und das nicht spielweis – nur der Liebe eignet. Denn während im Bereiche der Affektivität nicht selten Anziehung mit der Entfremdung in dem Verhältnis einer Intention zum Gegenstande alterniert, ist Trauer zur besondern Steigerung, kontinuierlichen Vertiefung ihrer Intention befähigt. Tiefsinn eignet vor allem dem Traurigen. Auf der Straße zum Gegenstande – nein: auf der Bahn im Gegenstande selbst – progrediert diese Intention so langsam und feierlich wie die Aufzüge der Machthaber sich bewegen.

Der leidenschaftliche Anteil am Prunke der Haupt- und Staatsaktionen, ein Ausbruch aus den Schranken frommer Häuslichkeit zum einen Teil, entsprang zu einem andern jener Neigung, mit welcher Tiefsinn sich zur Gravität gezogen fühlt. In ihr erkennt er seinen eigenen Rhythmus wieder. Die Verwandtschaft von Trauer und Ostentation, wie sie so großartig von den Sprachbildungen des Barock belegt wird, hat hierin eine ihrer Wurzeln; nicht minder die Versunkenheit, der diese großen Konstellationen der Weltchronik als ein Spiel vor Augen stehen, das Anschauen zwar um der Bedeutung willen lohnen mag, die zuverlässig sich darin enträtseln läßt, dessen unabsehbare Wiederholung aber die Lebensunlust melancholischen Geblütes zur trostlosen Herrschaft befördert. Selbst dem Erbe der Renaissance gewann das Zeitalter die Stoffe ab, die den kontemplativen Starrkrampf vertiefen mußten. Von der stoischen ἀπάθεια zur Trauer ist es nur ein Schritt, möglich freilich erst im Raume des Christentums. Pseudoantik wie alles Antikische des Barock erweist sich auch seine Stoik. Für sie fällt eine Rezeption des rationalen Pessimismus viel weniger ins Gewicht als die Verödung, der die stoische Praxis den Menschen entgegenführt. Die Ertötung der Affekte, mit der die Lebenswellen verebben, aus denen sie sich im Leibe erheben, vermag die Distanz von der Umwelt bis zur Entfremdung vom eigenen Körper zu führen. Indem man dies Symptom der Depersonalisation als schweren Grad des Traurigseins erfaßte, trat der Begriff von dieser pathologischen Verfassung, in welcher jedes unscheinbarste Ding, weil die natürliche und schaffende Beziehung zu ihm fehlt, als Chiffer einer rätselhaften Weisheit auftritt, in einen unvergleichlich fruchtbaren Zusammenhang. Ihm ist gemäß, daß in dem Umkreis der »Melencolia« Albrecht Dürers die Gerätschaften des tätigen Lebens am Boden ungenutzt, als Gegenstand des Grübelns liegen. Dies Blatt antizipiert in vielem das Barock. Das Wissen des Grüblers und das Forschen des Gelehrten haben sich auf ihm so innig wie in den Menschen des Barock verschmolzen. Die Renaissance durchforscht den Weltraum, das Barock die Bibliotheken. Sein Sinnen geht in die Buchform ein. »Kein größeres Buch weiß die Welt als sich selbst; dessen fürnehmstes Theil aber ist der Mensch, welchem Gott anstatt eines schönen Titulbildes sein unvergleichliches Ebenbild hat vorgedruckt,

überdas ihn zu einem Auszuge, Kern und Edelgesteine der übrigen Theile solches großen Weltbuches gemacht.«<sup>2</sup> Das »Buch der Natur« und das »Buch der Zeiten« sind Gegenstände des barocken Sinns. In ihnen hat es das Behauste und Gedeckte. Aber es steckt darinnen auch die bürgerliche Befangenheit des kaiserlich gekrönten Poeten, der längst nicht mehr die Würde Petrarcas hatte und sich über die Ergötzungen seiner »Nebstunden« vornehm erhebt. Nicht zuletzt galt das Buch als immerwährendes Monument auf dem schriftreichen Naturschauplatze. Ayrsers Verleger hat in einer Vorrede zu den Werken des Dichters, die merkwürdig durch die Betonung der Melancholie als Stimmung seiner Zeit ist, diese Bedeutung des Buches, in der er ein Arcanum gegen die Anfechtungen des Trübsinns empfehlen will, ausgesprochen. »In bedenkung dessen, das die Pyramides, Seulen und Büldnussen allerhand materien mit der zeit schadhafft oder durch gewalt zerbrochen werden oder wol gar verfallen . . . das wol gantze Städt versunken, vntergangen vnd mit wasser bedeckt seien, da hergegen die Schrifft vnd Bücher dergleichen vntergang befreyet, dann was jrgendt in einem Landt oder Ort ab vnd vntergehet, das findet man in vielen andern vnd vnzehlichen orten vnschwer wider, also das, Menschlicher weiß davon zu reden, nichts Tauerhaffters vnd vnsterblichers ist, als eben die Bücher.«<sup>3</sup> Der gleichen Mischung von Behagen und Kontemplation gehört es zu, daß »barocker Nationalismus« »in Verbindung mit politischer Aktion . . . ebenso wenig getreten, als sich barocke Konventionsfeindschaft bis zum revolutionären Willen des Sturm und Drang oder dem romantischen Kriege gegen das Philisterium von Staat und öffentlichem Leben verdichten sollte«<sup>4</sup>. Die eitle Geschäftigkeit des Intriganten galt als das würdelose Gegenbild der leidenschaftlichen Kontemplation, der einzig und allein die Gabe zugebilligt wurde, den Hochgestellten der satanischen Verstrickung der Geschichte, in welcher das Barock nur Politik sah, zu entbinden. Und doch: auch die Versenkung führte allzu leicht ins Bodenlose. Das lehrt die Theorie der melancholischen Veranlagung.

In diesem imposanten Gute, das dem Barock die Renaissance als Erbstück übergab, an dem fast zwei Jahrtausende gemodelt hatten, besitzt die Nachwelt einen geraderen Kommentar des

Trauerspiels als die Poetiken ihn bieten konnten. Harmonisch ordnen sich um dies die philosophischen Gedanken und die politischen Überzeugungen an, welche der Darstellung der Geschichte als eines Trauerspiels zugrunde liegen. Der Fürst ist das Paradigma des Melancholischen. Nichts lehrt so drastisch die Gebrechlichkeit der Kreatur, als daß selbst er ihr unterworfen ist. Es ist eine der gewaltigsten Stellen der »Pensées«, an welcher Pascal mit dieser Überlegung dem Fühlen seines Zeitalters die Stimme leiht. »L'Âme ne trouve rien en elle qui la contente. Elle n'y voit rien qui ne l'afflige quand elle y pense. C'est ce qui la contraint de se répandre au dehors, et de chercher dans l'application aux choses extérieures, à perdre le souvenir de son état véritable. Sa joie consiste dans cet oubli; et il suffit, pour la rendre misérable, de l'obliger de se voir et d'être avec soi.«<sup>5</sup> »La dignité royale n'est-elle pas assez grande d'elle-même pour rendre celui qui la possède heureux par la seule vue de ce qu'il est? Faudra-t-il encore le divertir de cette pensée comme les gens du commun? Je vois bien que c'est rendre un homme heureux que de le détourner de la vue de ses misères domestiques, pour remplir toute sa pensée du soin de bien danser. Mais en sera-t-il de même d'un Roi? Et sera-t-il plus heureux en s'attachant à ces vains amusements qu'à la vue de sa grandeur? Quel objet plus satisfaisant pourrait-on donner à son esprit? Ne serait-ce pas faire tort à sa joie d'occuper son âme à penser à ajuster ses pas à la cadence d'un air, ou à placer adroitement une balle, au lieu de le laisser jouir en repos de la contemplation de la gloire majestueuse qui l'environne? Qu'on en fasse l'épreuve; qu'on laisse un Roi tout seul, sans aucune satisfaction des sens, sans aucun soin dans l'esprit, sans compagnie, penser à soi tout à loisir, et l'on verra qu'un Roi qui se voit est un homme plein de misères, et qu'il les ressent comme un autre. Aussi on évite cela soigneusement et il ne manque jamais d'y avoir auprès des personnes des Rois un grand nombre de gens qui veillent à faire succéder le divertissement aux affaires, et qui observent tout le temps de leur loisir pour leur fournir des plaisirs et des jeux, en sorte qu'il n'y ait point de vide. C'est-à-dire qu'ils sont environnés de personnes qui ont un soin merveilleux de prendre garde que le Roi ne soit seul et en état de penser à soi, sachant qu'il sera malheureux, tout Roi qu'il est, s'il y pense.«<sup>6</sup> Dem gibt das

deutsche Trauerspiel vielfältig Echo. Nicht so bald ist es da und es tönt schon aus ihm zurück. Leo Armenius redet vom Fürsten so: »Er zagt vor seinem schwerdt. Wenn er zu tische geht, | Wird der gemischte wein, der in crystalle steht, | In gall und giff verkehrt. Alsbald der tag erblichen, | Kommt die beschwärzte schaar, das heer der angst geschlichen, | Und wacht in seinem bett. Er kan in helfenbein, | In purpur und scharlat niemahl so ruhig seyn | Als die, so ihren leib vertraun der harten erden. | Mag ja der kurtze schlaff ihm noch zu theile werden, | So fällt ihn Morpheus an und mahlt ihm in der nacht | Durch graue bilder vor, was er bey lichte dacht, | Und schreckt ihn bald mit blut, bald mit gestürztem throne, | Mit brandt, mit ach und tod und hingeraubter crone.«<sup>7</sup> Und epigrammatisch: »Wo scepter, da ist furcht!«<sup>8</sup> Oder: »Die traurige Melankoley wohnt mehrentheiles in Pallästen.«<sup>9</sup> Diese Aussagen betreffen so sehr die innere Verfassung des Souveräns als seine äußere Lage und sind mit Grund an Pascal anzuschließen. Denn mit dem Melancholischen ist es »zu Anfang . . . als mit Einem, den der tolle Hund gebissen hat: es kommen ihm erschreckliche Träume, er fürchtet sich ohn' Ursach«<sup>10</sup>. So Aegidius Albertinus, der münchner Erbauungsschriftsteller, in »Lucifers Königreich und Seelengejädts«, einem Werke, das für die populäre Auffassung charakteristische Belege enthält, gerade weil es von neuen Spekulationen unberührt geblieben war. Ebendort heißt es denn auch: »An den Herrnhöfen ist es gemeinklich Kalt/ vnnd allzeit Winter/ dann die Sonn der Gerechtigkeit ist weit von jhnen . . . derowegen Zittern die Hofleut auß lauter Kälte/ Forcht vnd Trawrigkeit.«<sup>11</sup> Sie sind vom Schlage des gebrandmarkten Höflings, wie Guevara, den Albertinus übersetzte, ihn geschildert hat, und gedenkt man in ihm des Intriganten, vergegenwärtigt man den Tyrannen, so ist das Bild des Hofes nicht weit verschieden von dem Bild der Hölle, welche ja die Stätte der ewigen Traurigkeit genannt wird. Auch ist der »Trauergeist«<sup>12</sup>, der bei Harsdörffer begegnet, mutmaßlich niemand anders als der Teufel. Derselben Melancholie, welche mit den Schauern der Angst ihre Herrschaft über den Menschen antritt, schreiben die Gelehrten jene Erscheinungen zu, unter denen das Ende der Despoten obligat sich vollzieht. Daß schwere Fälle in die Tobsucht münden, gilt als sicher. Und der Tyrann bleibt bis in seinen Untergang Mo-

dell. »Also vergehen ihm bei lebendigem Leibe die Sinnen, denn er siehet und höret nicht mehr die Welt, so um ihn her lebet und webet, sondern allein die Lügen, so der Teufel ihm ins Gehirn malet und in die Ohren bläst, bis er am letzten Ende anhebt zu rasen und in Verzweiflung vergeht.« So nach Aegidius Albertinus der Ausgang des Melancholikers. Charakteristisch und befremdend genug begegnet in der »Sophonisbe« der Versuch, die »Eifersucht« als allegorische Figur so zu bestreiten, daß ihr Gebaren nach dem Bild des wahnwitzigen Melancholikers gezeichnet wird. Mutet nämlich die allegorische Refutation der Eifersucht an dieser Stelle<sup>13</sup> sonderbar schon darum an, weil die des Syphax auf Masinissa mehr als begründet ist, so ist es äußerst auffallend, daß zunächst die Narrheit der Eifersucht als Sinnestäuschung charakterisiert wird – indem sie Käfer, Grashüpfer, Flöhe, Schatten usw. für Nebenbuhler hält –, dann aber die Eifersucht, den Aufklärungen der Vernunft zum Trotz, jene Geschöpfe in der Erinnerung an Mythen als verwandelte göttliche Nebenbuhler beargwöhnt. Das Ganze ist also nicht die Charakteristik einer Leidenschaft, sondern einer schweren Geistesstörung. Albertinus rät es förmlich an, die Melancholiker in Ketten zu schließen, »damit auß solchen Fantasten keine Wüt- rich/ Tyrannen vnd der Jugendt oder Weibermörder gebrütet werden«<sup>14</sup>. In Ketten erscheint denn auch Hunolds Nebucad- nezar<sup>15</sup>.

Die Kodifikation dieses Symptomkomplexes geht ins hohe Mittelalter zurück, und die Form, welche im XII. Jahrhundert die Ärzteschule von Salerno in ihrem Haupte Constantinus Africanus der Temperamentenlehre gegeben hat, ist bis zur Renaissance in Kraft geblieben. Ihr zufolge gilt der Melancholische als »neidisch, traurig, habgierig, geizig, treulos, furchtsam und lehmfarben«<sup>16</sup>, der humor melancholicus als die »unedelst complex«<sup>17</sup>. Die Ursache dieser Erscheinungen fand die Humoralpathologie im Überfluß des trockenen und kalten Elements im Menschen. Als dieses Element galt die schwarze Galle – bilis innaturalis oder atra im Gegensatz zur bilis naturalis oder candida –, wie das feuchte und warme – sanguinische – Temperament im Blute, das feuchte und kalte – phlegmatische – im Wasser und das trockene und warme – cholerische – in der gel-

ben Galle gegründet gedacht wurde. Des weitem war nach dieser Theorie die Milz von ausschlaggebender Bedeutung für die Bildung der unheilvollen schwarzen Galle. Das in sie hinabfließende und in ihr überhandnehmende »dicke und dünne« Blut mindert das Lachen des Menschen und ruft die Hypochondrie hervor. Die physiologische Herleitung der Melancholie – »Oder ist nur phantasey, die den müden geist betrübet, Welcher, weil er in dem körper, seinen eignen kummer liebet?«<sup>18</sup> heißt es bei Gryphius – mußte für das Barock, dem das Elend des Menschentums in seinem kreatürlichen Stande so genau vor Augen stand, höchst eindrucksvoll sein. Wenn aus den Tiefen des kreatürlichen Bereiches, an das die Spekulation des Zeitalters mit den Banden der Kirche selber sich gefesselt sah, die Melancholie aufsteigt, so war ihre Allmacht erklärt. In der Tat ist sie unter den kontemplativen Intentionen die eigentlich kreatürliche und von jeher hat man bemerkt, daß ihre Kraft im Blick des Hundes nicht geringer sein muß als in der Haltung des grübelnden Genius. »Gnädiger Herr, die Traurigkeit ist zwar nicht für Tiere, sondern für Menschen gemacht; allein wenn die Menschen ihr über alles Maß nachhängen, so werden sie zu Tieren«<sup>19</sup>, mit diesen Worten wendet sich Sancho an Don Quichote. Theologisch gewendet, findet sich – und schwerlich als Ergebnis eigner Deduktionen – der gleiche Gedanke bei Paracelsus. »Die Fröligkeit vnn die Traurigkeit/ ist auch geboren von Adam vnn Eua. Die Fröligkeit ist in Eua gelegen/ vnn die Traurigkeit in Adam ... So ein frölichs Mensch/ als Eua gewesen ist/ wirdt nimmermehr geboren: Deßgleichen als traurig als Adam gewesen ist/ wirdt weiter kein Mensch geboren. Dann die zwo Materien Adae vnd Euae haben sich vermischt/ daß die Traurigkeit temperiert ist worden vonn der Fröligkeit/ vnnd die Fröligkeit deßgleichen von der Traurigkeit ... Der Zorn/ Tyranny/ vnnd die Wuetend Eigenschafft/ deßgleichen die Mildte/ Tugentreiche/ vnnd Bescheidenheit/ ist auch von ihn beyden hie: daß Erste von Eua, das Ander von Adamo, und durch vermischung eingetheilt inn alle Proles.«<sup>20</sup> Adam, als Erstgeborener reines Geschöpf, hat die kreatürliche Traurigkeit, Eva, geschaffen ihn zu erheitern, hat die Fröhlichkeit. Die konventionelle Verbindung von Melancholie und Raserei ist nicht beobachtet; Eva mußte als Anstifterin des Sündenfalles bezeichnet werden.



Ursprünglich ist freilich diese trübe Auffassung der Melancholie nicht. Vielmehr ist sie in der Antike dialektisch gesehen worden. Unter dem Begriffe der Melancholie bindet eine kanonische Aristotelesstelle die Genialität an den Wahnsinn. Mehr als zwei Jahrtausende lang hat die Symptomenlehre der Melancholie, wie sie im xxx. Kapitel der »Problemata« entwickelt ist, gewirkt. Hercules Aegyptiacus ist der Prototyp des vor seinem Zusammenbruch im Wahnsinn zu den höchsten Taten beflügelten Ingeniums. »Die Gegensätze der intensivsten, geistigen Tätigkeit und ihres tiefsten Verfalles«<sup>21</sup> werden in solcher Nachbarschaft mit immer gleich starkem Grauen den Betrachter an sich reißen. Es kommt hinzu, daß melancholische Genialität besonders im Divinatorischen sich zu bekunden pflegt. Antik – der Aristotelischen Abhandlung »De divinatione somnium« entlehnt – ist die Anschauung, daß Melancholie das seherische Vermögen begünstige. Und dieser unverdrängte Rest antiker Theoreme kommt in der mittelalterlichen Überlieferung von den just Melancholischen beschiedenen Seherträumen an den Tag. Auch im xvii. Jahrhundert begegnen solche, freilich immer wieder ins Düstere gewandten Charakteristiken: »Allgemeine Traurigkeit ist eine Wahrsagerin alles zukünftigen Unheils.« Sowie mit größtem Nachdruck Tschernings schönes Gedicht »Melancholey Redet selber«: »Ich Mutter schweren bluts/ ich faule Last der Erden | Wil sagen/ was ich bin/ und was durch mich kan werden. | Ich bin die schwartze Gall/ 'nechst im Latein gehört/ | Im Deutschen aber nun/ und keines doch gelehrt. | Ich kan durch wahnwitz fast so gute Verse schreiben/ | Als einer der sich läst den weisen Föbus treiben/ | Den Vater aller Kunst. Ich fürchte nur allein | Es möchte bey der Welt der Argwohn von mir seyn/ | Als ob vom Höllengeist ich etwas wolt' ergründen/ | Sonst könt' ich vor der Zeit/ was noch nicht ist/ verkünden/ | Indessen bleib ich doch stets eine Poetinn/ | Besinge meinen fall/ und was ich selber bin. | Und diesen Ruhm hat mir mein edles Blut geleget | Und Himmelscher Geist/ wann der sich in mir reget/ | Entzünd ich als ein Gott die Hertzen schleunig an/ | Da gehn sie ausser sich/ und suchen eine Bahn | Die mehr als Weltlich ist. Hat jemand was gesehen/ | Von der Sibyllen Hand so ists durch mich geschehen.«<sup>22</sup> Die Langlebigkeit dieses gewiß nicht verächtlichen Schemas tieferer anthropologischer Analysen

ist erstaunlich. Noch Kant malte das Bild des Melancholikers mit den Farben, in denen es bei älteren Theoretikern erscheint. »Rachbegierde ... Eingebungen, Erscheinungen, Anfechtungen ... bedeutende Träume, Ahnungen und Wunderzeichen«<sup>23</sup> sprechen die »Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen« ihm zu.

Wie in der Schule von Salerno antike Humoralpathologie vermittelt durch die Wissenschaft Arabiens wiederauflebt, so war Arabien auch der Konservator der anderen hellenistischen Wissenschaft, aus der die Lehre vom Melancholiker sich nährte: der Astrologie. Als Hauptquelle mittelalterlicher Sternweisheit hat man die Astronomie des Abû Ma sar, die ihrerseits von spätantiken abhängt, aufgewiesen. Die Theorie der Melancholie steht in genauem Zusammenhang mit der Lehre von den Gestirneinflüssen. Und unter ihnen konnte nur der unheilvollste, jener des Saturn, der melancholischen Gemütsart vorgesetzt sein. So offenkundig in der Theorie des melancholischen Temperamentes das astrologische und medizinische System geschieden bleiben – so wollte Paracelsus aus dem letzteren die Melancholie durchaus und ganz ausschließlich in das erste weisen<sup>24</sup> –, so offenkundig die harmonisierenden Spekulationen, die man aus beiden ausgesponnen hat, zufällig in bezug auf den empirischen Charakter scheinen müssen, desto erstaunlicher, ja schwerer erklärlich ist die Fülle anthropologischer Einsichten, in welche sie mündet. Entlegene Einzelheiten wie die Neigung des Melancholischen zu weiten Reisen tauchen auf: von daher Meer am Horizont der Dürerschen »Melencolia«; aber auch der fanatische Exotismus Lohensteinscher Dramen, die Lust des Zeitalters an Reisebeschreibungen. Hier ist die astronomische Deduktion dunkel. Anders wenn die Erdferne und die damit gegebene lange Umlaufszeit des Planeten nicht mehr im bösen Sinne, dem die Ärzte von Salerno folgen, vielmehr mit einem Hinweis auf die göttliche Vernunft, die dem bedrohlichen Gestirn den fernsten Platz verordnet, in einem segensreichen aufgefaßt und andererseits der Tiefsinn des Betrübten aus Saturn begriffen wird, der, »als höchster und dem täglichen Leben fernstehender Planet, als der Urheber jeder tiefen Kontemplation die Seele von Äußerlichkeiten ins Innere ruft, sie immer höher steigen läßt und schließ-

lich mit dem höchsten Wissen und prophetischen Gaben beschenkt«<sup>25</sup>. In Umdeutungen dieser Art, wie sie der Wandlung jener Lehren ihren faszinierenden Charakter geben, bekundet sich ein dialektischer Zug der Saturnvorstellung, der aufs erstaunlichste der Dialektik des griechischen Melancholiebegriffs sich zuordnet. Diese lebendigste Funktion des Saturnbildes aufgedeckt zu haben, darin beruht wohl die Vollendung, welche Panofsky und Saxl in ihrer schönen Studie über »Dürers Melencolia I« den Entdeckungen ihres außerordentlichen Vorbildes, den Studien Giehlow's über »Dürers Melencolia I und den maximilianischen Humanistenkreis« gegeben haben. So heißt es denn in der jüngeren Schrift: »Diese ›Extremitas‹ nun, die die Melancholie den anderen drei ›Temperamenten‹ gegenüber für alle folgenden Jahrhunderte so bedeutungsvoll und problematisch, so beneidenswert und unheimlich gemacht hat ... – sie begründet auch die tiefste und entscheidendste Entsprechung zwischen der Melancholie und dem Saturn ... Wie die Melancholie, so verleiht auch der Saturn, dieser Dämon der Gegensätze, der Seele auf der einen Seite die Trägheit und den Stumpfsinn, auf der andern die Kraft der Intelligenz und Kontemplation, wie sie bedroht auch er die ihm Unterworfenen, mögen sie an und für sich noch so erlauchte Geister sein, stets mit den Gefahren des Trübsinns oder der irren Ekstase – er, der um ... Ficino zu zitieren, ›selten gewöhnliche Charaktere und Schicksale bezeichnet, sondern Menschen, die von den andern verschieden sind, göttliche oder tierische, glückselige oder vom tiefsten Elend darnieder gebeugte.«<sup>26</sup> Was diese Dialektik des Saturn betrifft, so verlangt sie nach einer Erklärung, »die nur in der inneren Struktur der mythologischen Kronosvorstellung als solcher gesucht werden kann ... Die Kronosvorstellung ist nicht nur dualistisch in bezug auf die Wirkung des Gottes nach außen, sondern auch in bezug auf sein eigenes, gleichsam persönliches Schicksal, und sie ist es außerdem in solchem Umfang und in solcher Schärfe, daß man den Kronos geradezu als einen Gott der Extreme bezeichnen könnte. Auf der einen Seite ist er der Herrscher des goldenen Zeitalters ... – auf der andern ist er der traurige, entthronte und geschändete Gott ...; auf der einen Seite erzeugt (und verschlingt) er unzählige Kinder – auf der andern Seite ist er zu ewiger Unfruchtbarkeit verdammt; auf

der einen Seite ist er ... ein durch plumpe List zu übertölpelnder Unhold – auf der andern ist er der alte weise Gott, der ... als höchste Intelligenz, als ein προμήθευς und προμάντιος verehrt wird ... In dieser immanenten Polarität des Kronosbegriffs ... findet der besondere Charakter der astrologischen Saturn-Vorstellung seine letzte Erklärung – jener Charakter, der letzten Endes durch einen ganz besonders ausgeprägten und grundsätzlichen Dualismus bestimmt wird.«<sup>27</sup> »Noch der Dante-kommentator Jacopo della Lana hat z. B. diese immanente Antithetik wieder ganz klar herausgearbeitet und in scharfsinniger Weise begründet, indem er darlegt, daß der Saturn vermöge seiner Qualität, als erdschweres, kaltes, trockenes Gestirn, die völlig materiellen, nur zu harter Landarbeit sich eignenden Menschen erzeuge – vermöge seiner Lage aber, als höchster der Planeten, gerade umgekehrt die äußerst spirituellen, allem Erdenleben abgekehrten »religiosi contemplativi«.<sup>28</sup> Im Raume dieser Dialektik spielt die Geschichte des Melancholieproblems sich ab. In ihr führt die Magie der Renaissance den Höhepunkt herauf. Während die Aristotelischen Einsichten in die seelische Doppelheit der melancholischen Gemütsanlage genauso wie die Antithetik des Saturneinflusses im Mittelalter einer rein dämonischen Darstellung dieser beiden, wie sie der christlichen Spekulation sich fügte, Platz gemacht hatten, trat mit der Renaissance aus den Quellen der ganze Reichtum alter Grübeleien neu zutage. Diesen Wendepunkt entdeckt und ihn mit der Wucht einer dramatischen Peripetie dargestellt zu haben, macht das hohe Verdienst und die höhere Schönheit der Arbeit von Giehlow aus. Der Renaissance, die die Umdeutung der saturnischen Melancholie im Sinne einer Lehre vom Genie mit einer auch im Denken der Antike niemals erreichten Rücksichtslosigkeit vollzog, stand nach dem Ausdruck Warburgs »die Saturnfürchtigkeit ... im Mittelpunkte des Sternglaubens«<sup>29</sup>. Schon das Mittelalter hatte des saturnischen Anschauungskreises in mannigfachen Umbildungen sich bemächtigt. Der Monatsbeherrscher, »der griechische Zeitgott und der römische Saatendämon«<sup>30</sup> sind zum Schnitter Tod mit seiner Sense geworden, die nun nicht mehr der Saat, sondern dem Menschengeschlecht gilt, so wie es nicht mehr der Jahresumlauf mit seiner Wiederkehr von Aussaat, Ernte, Winterbrache ist, der die Zeit beherrscht, sondern

das unerbittliche Abrollen jedes Lebens zum Tode. Dem Zeitalter aber, das die Quellen okkultur Natureinsicht um jeden Preis sich zu erschließen bestrebt war, stellte das Bild des Melancholischen die Frage, wie es gelingen könne, dem Saturn die Geisterkräfte abzulauschen und doch dem Wahnsinn zu entgehn. Die erhabene Melancholie, *Melencolia »illa heroica«* des Marsilius Ficinus, des Melanchthon<sup>31</sup> galt es von der gemeinen und verderblichen abzulösen. Zu einer präzisen Diätetik des Leibes und der Seele tritt der astrologische Zauber: die Veredlung der Melancholie ist das Hauptthema des Werkes *»De vita triplici«* von Marsilius Ficinus. Das magische Quadrat, welches auf der Tafel zu Häupten der Dürerschen *»Melancholie«* sich eingezeichnet findet, ist das Planetensiegel des Jupiter, dessen Einfluß den trüben Kräften des Saturn sich widersetzt. Neben dieser Tafel hängt als Hinweis auf das Sternbild Jupiters die Waage. *»Multo generosior est melancholia, si coniunctione Saturni et Iouis in libra temperetur, qualis uidetur Augusti melancholia fuisse.«*<sup>32</sup> Unter dem jovialischen Einfluß wandeln die schädlichen Eingebungen sich in segensreiche, Saturn wird zum Protektor der erhabensten Forschungen; die Astrologie selber gehört ihm zu. So konnte Dürer zu dem Vorhaben gelangen, »in den saturnischen Gesichtszügen auch die divinatorische Geisteskonzentration auszudrücken«<sup>33</sup>.

Die Theorie der Melancholie ist um eine Anzahl alter Sinnbilder kristallisiert, in die denn freilich erst die Renaissance mit beispielloser interpretativer Genialität die imposante Dialektik jener Dogmen hineingedeutet hat. Unter den Requisiten, die vor der Dürerschen Melancholie sich drängen, ist der Hund. Nicht zufällig will eine Schilderung des Aegidius Albertinus von dem Gemütszustand des Melancholikers an die Tollwut gemahnen. Nach alter Überlieferung »beherrscht die Milz den Organismus des Hundes«<sup>34</sup>. Er hat dies mit dem Melancholiker gemein. Entartet jenes, als besonders zart beschriebene Organ, so soll der Hund die Munterkeit verlieren und der Tollwut anheimfallen. Soweit versinnlicht er den finsternen Aspekt der Komplexion. Andererseits hielt man sich an den Spürsinn und die Ausdauer des Tieres, um in ihm das Bild des unermüdlchen Forschers und Grüblers besitzen zu dürfen. »Ausdrücklich sagt

Pierio Valeriano in seinem Kommentar zu dieser Hieroglyphe, daß derjenige Hund im Aufspüren und Laufen der beste wäre, welcher »*faciem melancholicam prae se ferat*«.«<sup>35</sup> Auf dem Dürerschen Blatte zumal wird die Ambivalenz dieses Sinnbilds dadurch bereichert, daß das Tier schlafend dargestellt ist: kommen die bösen Träume aus der Milz, so sind doch auch die divinatorischen das Vorrecht des Melancholikers. Als Gemeingut von Fürsten und Märtyrern sind sie den Trauerspielen bekannt. Aber noch diese Wahrträume sind aus geomantischem Traumschlaf im Schöpfungstempel, nicht als erhabene oder gar heilige Einflüsterung zu verstehen. Denn alle Weisheit des Melancholikers ist der Tiefe hörig; sie ist gewonnen aus der Versenkung ins Leben der kreatürlichen Dinge und von dem Laut der Offenbarung dringt nichts zu ihr. Alles Saturnische weist in die Erdtiefe, darin bewährt sich die Natur des alten Saaten-gottes. Saturn gibt nach Agrippa von Nettesheim »den Samen der Tiefe und . . . die verborgenen Schätze«<sup>36</sup>. Der Blick nach unten kennzeichnet dort den Saturnmenschen, der den Grund mit den Augen durchbohrt. So auch Tscherning: »Wem ich noch unbekandt/ der kennt mich von Geberden | Ich wende fort und für mein' Augen hin zur Erden/ | Weil von der Erden ich zuvor entsprossen bin/ | So seh ich nirgends mehr als auff die Mutter hin.«<sup>37</sup> Die Eingebungen der Muttererde dämmern aus der Grübelnacht dem Melancholischen auf wie Schätze aus dem Erdinnern; blitzschnell einschlagende Intuition ist ihm fremd. Zum vollen Reichtum ihrer esoterischen Bedeutung kommt die Erde, vormals als kaltes trocknes Element allein belangvoll, in einer wissenschaftlichen Gedankenwendung des Ficinus. Es ist die neue Analogie von Schwerkraft und gedanklicher Konzentration, mit der das alte Sinnbild in den großen Deutungsprozeß des Renaissancephilosophen sich einfügt. »*Naturalis autem causa esse videtur, quod ad scientias, praesertim difficiles consequendas, necesse est animum ab externis ad interna, tamquam a circumferentia quadam ad centrum sese recipere atque, dum speculatur, in ipso (ut ita dixerim) hominis centro stabilissime permanere. Ad centrum vero a circumferentia se colligere figique in centro, maxime terrae ipsius est proprium, cui quidem atra bilis persimilis est. Igitur atra bilis animum, ut se et colligat in unum et sistat in uno comtempleturque, assidue*

provocat. Atque ipsa mundi centro similis ad centrum rerum singularum cogit investigandum, evehitque ad altissima quaeque comprehendenda.«<sup>38</sup> Wenn hierzu Panofsky und Saxl gegen Giehlow bemerken, davon, daß Ficinus dem Melancholiker die Konzentration »empfehle«, dürfe nicht gesprochen werden<sup>39</sup>, so sind sie im Recht. Mit einer Behauptung aber, die wenig bedeutet gegenüber der Analogienreihe, welche Denken – Konzentration – Erde – Galle umfaßt, und zwar nicht einzig und allein, um vom ersten zum letzten Gliede zu führen, sondern doch wohl auch in unverkennbarer Anspielung auf eine neue Deutung der Erde im alten Weisheitsgefüge der Temperamentenlehre. Verdankt doch diese alter Meinung nach ihre Kugelgestalt und damit, wie schon Ptolemäus fand, ihre Vollendung und zentrale Stellung im Weltraum der Konzentrationskraft. So dürfte denn auch Giehlow's Vermutung, die Kugel des Dürerschen Blattes sei ein Denksymbol des Grübelnden nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen sein<sup>40</sup>. Und diese »reifste, geheimnisvolle Frucht der maximilianeischen kosmologischen Kultur«<sup>41</sup>, wie Warburg sie nennt, dürfte recht wohl für einen Keim gelten, in dem die Allegorienfülle des Barock, noch gebündelt von der Kraft eines Genius zu sprengender Entfaltung bereit liegt. Die Rettung älterer Symbole der Melancholie, wie dieses Blatt und wie die zeitgenössische Spekulation sie gab, ist doch an einem wohl vorbeigegangen, wie es denn auch der Aufmerksamkeit Giehlow's und anderer Forscher sich entzogen zu haben scheint. Es ist der Stein. Sein Platz im Inventar der Sinnbilder ist ihm gewiß. Liest man bei Aegidius Albertinus vom Melancholiker: »Die Trübsal, als welche sonst das Herz in Demut erweicht, machet ihn nur immer störrischer in seinem verkehrten Gedanken, denn seine Tränen fallen ihm nicht ins Herz hinein, daß sie die Härte erweichen, sondern es ist mit ihm wie mit dem Stein, der nur von außen schwitzt, wenn das Wetter feucht ist«<sup>42</sup>, so möchte man kaum einhalten, um in diesen Worten einer besonderen Bedeutung nachzugehen. Aber das Bild ändert sich, wenn in der Hallmannschen Leichenrede auf Herrn Samuel von Bütschky der Satz begegnet: »Er war von Natur tieffsinnig und Melancholischer Complexion, welche Gemüther einer Sache beständiger nachdencken/ und in allen Actionibus behuttsam verfahren. Das Schlangenvolle Medusen

Haupt/ wie auch das Africanische Monstrum, nebst dem weinenden Crocodile dieser Welt konten seine Augen nicht verführen/ viel weniger seine Glieder in einen unarthigen Stein verwandeln.«<sup>43</sup> Und zum dritten Male der Stein in Filidors schönem Zwiegespräch zwischen der Melancholei und der Freude: »Melankoley. Freude. Jene ist ein altes Weib/ in verächtlichen Lumpen gekleidet/ mit verhülleten (!) Haupt/ sitzt auff einem Stein/ unter einem dürrn Baum/ den Kopff in den Schooß legend/ Neben ihr stehet eine Nacht-Eule . . . Melankoley: Der harte Stein/ der dürre Baum/ Der abgestorbenen Zypresen/ Giebt meiner Schwermuth sichern Raum/ und macht der Scheelsucht mich vergessen . . . Freude: Wer ist diß Murmeltier/ hier an den dürrn Ast gekrümmt? Der tieffen Augen röthe/ straalt/ wie ein Blut Comete/ der zum Verderb und Schrecken glimmet . . . Jetzt kenn ich dich/ du Feindin meiner Freuden/ Melankoley/ erzeugt im Tartarschlund/ vom drey geköpfften Hund'. O! sollt' ich dich in meiner Gegend leiden? Nein/ warlich/ nein! der kalte Stein/ der Blätterlose Strauch/ muß außgerottet seyn/ und du/ Unholdin/ auch.«<sup>44</sup>

Es mag sein, daß unter dem Sinnbild des Steins nur die augenfälligste Gestalt des kalten, trocknen Erdreichs zu sehen ist. Aber denkbar ist es sehr wohl, ja angesichts der Stelle bei Albertinus nicht unwahrscheinlich, daß mit der trägen Masse auf den eigentlich theologischen Begriff des Melancholikers angespielt ist, der in dem einer Todsünde vorliegt. Das ist die Acedia, die Trägheit des Herzens. Von ihr stellte der schleichende Umlauf des matten Saturnlichts zu dem Melancholiker eine Beziehung her, die – sei's nun auf astrologischer Grundlage oder auf anderer – bereits in einer Handschrift des XIII. Jahrhunderts bezeugt ist. »Von der tracheit. Du vierde houbet sunde ist. tracheit. an gottes dienste. Du ist so ich mich kere. von eime erbeitsamen. unt sweren guoten werke. zuo einer itelen ruowe. So ich mih kere. von deme guoten werke. wande ez mir svere ist. da von kumet bitterkeit des hercen.«<sup>45</sup> Bei Dante ist die Acedia das fünfte Glied in der Ordnung der Hauptsünden. In ihrem Höllenkreise herrscht die eisige Kälte und das weist auf die Daten der Humoralpathologie, die kalte trockene Beschaffenheit der Erde zurück. Als Acedia rückt die Melancholie



des Tyrannen in neue, geschärfte Beleuchtung. Ausdrücklich ordnet Albertinus den Symptomenkomplex des Melancholischen der Acedia zu: »Artlich wirdt die Accidia oder Trägheit dem Biß eines wütigen Hundts verglichen/ dann wer von demselbigen gebissen wird/ der vberkompt alsbaldt erschröckliche Träum/ er fürchtet sich im Schlaf/ wird Wütig/ Vnsinnig/ verwirfft alles Getranck/ fürchtet das Wasser/ bellet wie ein Hund/ vnd wirdt dermassen forchtsamb/ daß er auß forcht niederfellt. Dergleichen Leut sterben auch bald/ wann jhnen nicht geholfen wirdt.«<sup>46</sup> Zumal die Unentschlossenheit des Fürsten ist nichts als saturnische Acedia. Saturn macht »apathisch, unentschlossen, langsam«<sup>47</sup>. An der Trägheit des Herzens geht der Tyrann zugrunde. Wie hierin die Gestalt des Tyrannen, so ist durch die Treulosigkeit – einen anderen Zug des Saturnmenschen – die Figur des Höflings betroffen. Nichts Schwankenderes ist vorstellbar als der Sinn des Hofmanns, wie die Trauerspiele ihn malen: der Verrat ist sein Element. Es ist nicht Flüchtigkeit noch unbeholfene Charakterzeichnung der Autoren, wenn in den kritischen Augenblicken die Schranzen, kaum daß sie Zeit zur Besinnung sich gönnen, den Herrscher verlassen, zur Gegenpartei übertreten. Vielmehr trägt ihr Handeln eine Gesinnungslosigkeit zur Schau, die zum Teil bewußte Geste des Machiavellismus, zu einem anderen aber trostloser und schwermütiger Anheimfall an eine für undurchdringlich erachtete Ordnung unheilvoller Konstellationen ist, welche einen geradezu dinglichen Charakter annimmt. Krone, Purpur, Szepter sind ja im letzten Grunde doch Requisiten im Sinne des Schicksalsdramas, und sie haben ein Fatum an sich, dem der Höfling als sein Augur am ersten sich unterwirft. Seine Untreue gegen den Menschen entspricht einer in kontemplativer Ergebnisheit geradezu versunkenen Treue gegen diese Dinge. Mit dieser hoffnungslosen Treue zum Kreatürlichen und zu dem Schuldgesetze seines Lebens steht der Begriff dieses Verhaltens selbst erst am Orte seiner adäquaten Erfüllung. Alle wesentlichen Entscheidungen vor Menschen nämlich können gegen die Treue verstoßen, in ihnen walten höhere Gesetze. Restlos angemessen ist sie einzig dem Verhältnis des Menschen zur Dingwelt. Sie kennt kein höheres Gesetz und die Treue keinen Gegenstand, dem sie ausschließlicher gehörte als der Dingwelt. Diese ruft sie denn auch immer um sich hervor, und jedes Geloben oder Ge-

denken aus Treue umgibt sich mit den Bruchstücken der Dingwelt als ihren eigensten, sie nicht überfordernden Gegenständen. Unbeholfen, ja unberechtigt spricht sie auf ihre Weise eine Wahrheit aus, um derentwillen sie freilich die Welt verrät. Die Melancholie verrät die Welt um des Wissens willen. Aber ihre ausdauernde Versunkenheit nimmt die toten Dinge in ihre Kontemplation auf, um sie zu retten. Der Dichter, von dem das Folgende überliefert wird, spricht aus dem Geiste der Schwermut. »Péguy parlait de cette inaptitude des choses à être sauvées, de cette résistance, de cette pesanteur des choses, des êtres mêmes, qui ne laisse subsister enfin qu'un peu de cendre de l'effort des héros et des saints.«<sup>48</sup> Die Beharrlichkeit, die in der Intention der Trauer sich ausprägt, ist aus ihrer Treue zur Dingwelt geboren. So ist ebensowohl die Untreue zu verstehen, welche die Kalender dem Saturnmenschen zusprechen, wie auch die ganz vereinzelte dialektische Gegensatzung, das »treu in der Liebe«, das Abû Ma sar dem Saturnmenschen nachsagt<sup>49</sup>, umzudeuten. Die Treue ist der Rhythmus der emanatistisch absteigenden Intensionsstufen, in welcher die aufsteigenden der neuplatonischen Theosophie beziehungsvoll verwandelt sich abspiegeln.

Mit der charakteristischen Haltung gegenreformatorischer Reaktion folgt die Typenbildung im deutschen Trauerspiele überall dem mittelalterlichen Schulbild der Melancholie. Doch die von dieser Typik grundverschiedene Gesamtform dieses Dramas: Stil und Sprache, sind nicht zu denken ohne jene kühne Wendung, mit der die Renaissancespekulationen in den Zügen der weinenden Betrachtung<sup>50</sup> den Widerschein eines fernen Lichtes gewahrten, das aus dem Grunde der Versenkung ihr entgegenstimmte. Einmal zumindest ist dem Zeitalter gelungen, die menschliche Gestalt zu beschwören, die dem Zwiespalt neuantiker und medievaler Beleuchtung entsprach, in welchem das Barock den Melancholiker gesehen hat. Aber nicht Deutschland hat das vermocht. Es ist der Hamlet. Das Geheimnis seiner Person ist beschlossen im spielerischen eben dadurch aber gemessenen Durchgang durch alle Stationen dieses intentionalen Raums, wie das Geheimnis seines Schicksals beschlossen ist in einem Geschehen, das diesem seinem Blick ganz homogen ist. Hamlet allein

ist für das Trauerspiel Zuschauer von Gottes Gnaden; aber nicht was sie ihm spielen, sondern einzig und allein sein eigenes Schicksal kann ihm genügen. Sein Leben, als vorbildlich seiner Trauer dargeliehener Gegenstand, weist vor dem Erlöschen auf die christliche Vorsehung, in deren Schoß seine traurigen Bilder sich in seliges Dasein verkehren. Nur in einem Leben von der Art dieses fürstlichen löst Melancholie, indem sie sich begegnet, sich ein. Der Rest ist Schweigen. Denn alles nicht Gelebte verfällt unrettbar in diesem Raume, in dem das Wort der Weisheit nur trügerisch geistert. Shakespeare allein vermochte aus der barocken, unstoischen wie unchristlichen, pseudoantiken wie pseudopietistischen Starre des Melancholikers den christlichen Funken zu schlagen. Wenn anders der Tiefblick, mit dem Rochus von Liliencron Saturnkindschaft und Male der Acedia in Hamlets Zügen las<sup>51</sup>, um seinen besten Gegenstand nicht betrogen sein soll, wird er in diesem Drama das einzigartige Schauspiel ihrer Überwindung im christlichen Geiste erblicken. Nur in diesem Prinzen kommt die melancholische Versenkung zur Christlichkeit. Das deutsche Trauerspiel hat sich nie zu beseelen, den Silberblick der Selbstbesinnung in seinem Inneren nie zu erwecken vermocht. Es ist sich selbst erstaunlich dunkel geblieben und hat den Melancholiker nur mit den grellen und verbrauchten Farben der mittelalterlichen Komplexionenbücher zu malen gewußt. Warum also dieser Exkurs? Die Bilder und Figuren, die es stellt, widmet es dem Dürerschen Genius der geflügelten Melancholie. Seine rohe Bühne beginnt vor ihm ihr inniges Leben.

## Allegorie und Trauerspiel

Wer diese gebrechliche Hüten/ wo das Elend alle Ecken  
zieret/ mit einem vernünftigen Wortschlusse wolte be-  
glänzen/ der würde keinen unförmlichen Ausspruch  
machen/ noch das Zielmaß der gegründeten Wahrheit  
überschreiten/ wann er die Welt nannte einen allgemei-  
nen Kauffladen/ eine Zollbude des Todes/ wo der  
Mensch die gangbahre Wahre/ der Tod der wunderbahre  
Handels-Mann/ Gott der gewisseste Buchhalter/ das  
Grab aber das versiegelte Gewand und Kauff-Hauß  
ist.

*Christoph Männling: Schaubühne des  
Todes/ oder Leich-Reden*

Seit mehr als hundert Jahren lastet auf der Philosophie der Kunst die Herrschaft eines Usurpators, der in den Wirren der Romantik zur Macht gelangt ist. Das Buhlen der romantischen Ästhetiker um glänzende und letztlich unverbindliche Erkenntnis eines Absoluten hat in den simpelsten kunsttheoretischen Debatten einen Symbolbegriff heimisch gemacht, der mit dem echten außer der Bezeichnung nichts gemein hat. Der nämlich, zuständig in dem theologischen Bereiche, vermöchte nie und nimmer in der Philosophie des Schönen jene gemütvollte Dämmerung zu verbreiten, die seit dem Ende der Frühromantik immer dichter geworden ist. Doch gerade der erschlichene Gebrauch von dieser Rede vom Symbolischen ermöglicht die Ergründung jeder Kunstgestalt ›in ihrer Tiefe‹ und trägt ungemessen zum Komfort kunstwissenschaftlicher Untersuchungen bei. Bei diesem, dem vulgären Sprachgebrauch, ist das Auffallendste, daß der Begriff, der in gleichsam imperativischer Haltung auf eine unzertrennliche Verbundenheit von Form und Inhalt sich bezieht, in den Dienst einer philosophischen Beschönigung der Unkraft tritt, der da mangels dialektischer Stählung in der Formanalyse der Inhalt, in der Inhaltsästhetik die Form entgeht. Denn dieser Mißbrauch findet, und zwar überall da, statt, wo im Kunstwerk die ›Erscheinung‹ einer ›Idee‹ als ›Symbol‹ angesprochen wird. Die Einheit von sinnlichem und übersinnlichem Gegenstand, die Paradoxie des theologischen Symbols, wird zu einer Beziehung von Erscheinung und Wesen verzerrt.

Die Einführung des derart entstellten Symbolbegriffs in die Ästhetik ging als romantische und lebenswidrige Verschwendung der Öde in der neueren Kunstkritik voran. Als symbolisches Gebilde soll das Schöne bruchlos ins Göttliche übergehen. Die schrankenlose Immanenz der sittlichen Welt in der des Schönen ist von der theosophischen Ästhetik der Romantiker entwickelt worden. Aber ihr Grund war längst gelegt. Deutlich genug geht die Tendenz der Klassik auf die Apotheose des Daseins im nicht nur sittlich vollendeten Individuum. Typisch romantisch ist erst die Einstellung dieses vollendeten Individuums in einen zwar unendlichen doch heilsgeschichtlichen, ja heiligen Verlauf<sup>1</sup>. Ist aber erst einmal das ethische Subjekt ins Individuum gesunken, so kann kein Rigorismus – sei es auch der kantische – es retten und seinen männlichen Kontur bewahren. Sein Herz verliert sich in der schönen Seele. Und der Aktions-, nein, nur der Bildungsradius des dergestalt vollendeten, des schönen Individuums beschreibt den Kreis des ›Symbolischen‹. Demgegenüber ist die barocke Apotheose dialektisch. Sie vollzieht sich im Umschlagen von Extremen. In dieser exzentrischen und dialektischen Bewegung spielt die gegensatzlose Innerlichkeit des Klassizismus schon darum keine Rolle, weil die aktualen Probleme des Barock als religionspolitische gar nicht so sehr das Individuum und seine Ethik als seine kirchliche Gemeinschaft betrafen. – Gleichzeitig mit dem profanen Symbolbegriff des Klassizismus bildet sein spekulatives Gegenstück, der des Allegorischen, sich heraus. Eine eigentliche Lehre von der Allegorie ist zwar damals nicht entstanden noch hatte es sie vordem gegeben. Den neuen Begriff des Allegorischen als spekulativ zu bezeichnen ist aber dadurch gerechtfertigt, daß er in der Tat als der finstere Fond abgestimmt war, gegen den die Welt des Symbols hell sich abheben sollte. Die Allegorie, sowenig wie viele andere Ausdrucksformen, ist durch ›Veralten‹ nicht schlechtweg um ihre Bedeutung gekommen. Vielmehr spielt hier wie oft ein Widerstreit zwischen der früheren und späteren mit, der um so eher im stillen sich auszutragen geneigt war, als er begrifflos, tief und erbittert war. So fremd stand um achtzehnhundert die symbolisierende Denkweise der originären allegorischen Ausdrucksform gegenüber, daß die sehr vereinzelt Versuche theoretischer Auseinandersetzung für die Ergründung der Allegorie

wertlos – desto kennzeichnender für die Tiefe des Antagonismus – sind. Als eine negative Nachkonstruktion der Allegorie darf man die folgende versprengte Äußerung Goethes bezeichnen: »Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besondern das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie: sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.«<sup>2</sup> So hat, veranlaßt durch ein Schreiben Schillers, sich Goethe zur Allegorie gestellt. Er kann keinen bedenkenswerten Gegenstand in ihr gefunden haben. Ausführlicher eine etwas spätere gleichgesinnte Bemerkung von Schopenhauer. »Wenn nun der Zweck aller Kunst Mittheilung der aufgefassen Idee ist ...; wenn ferner das Ausgehen vom Begriff in der Kunst verwerflich ist, so werden wir es nicht billigen können, wenn man ein Kunstwerk absichtlich und eingeständlich zum Ausdruck eines Begriffes bestimmt: dieses ist der Fall in der Allegorie ... Wenn also ein allegorisches Bild auch Kunstwerth hat, so ist dieser von dem, was es als Allegorie leistet, ganz gesondert und unabhängig: ein solches Kunstwerk dient zweien Zwecken zugleich, nämlich dem Ausdruck eines Begriffes und dem Ausdruck einer Idee: nur letzterer kann Kunstzweck seyn; der andere ist ein fremder Zweck, die spielende Ergötzlichkeit, ein Bild zugleich den Dienst einer Inschrift, als Hieroglyphe, leisten zu lassen ... Zwar kann ein allegorisches Bild auch gerade in dieser Eigenschaft lebhaften Eindruck auf das Gemüth hervorbringen: dasselbe würde dann aber, unter gleichen Umständen, auch eine Inschrift wirken. Z. B. wenn in dem Gemüth eines Menschen der Wunsch nach Ruhm dauernd und fest gewurzelt ist ... und dieser tritt nun vor den Genius des Ruhmes mit seinen Lorbeerkrone; so wird sein ganzes Gemüth dadurch angeregt und seine Kraft zur Thätigkeit aufgerufen: aber dasselbe würde auch geschehen, wenn er plötzlich das Wort ›Ruhm‹ groß und deutlich an der Wand erblickte.«<sup>3</sup> Wie nahe mit der letzten Bemerkung das Wesen der Allegorie gestreift ist – der logizistische Grundzug der Darstellung, die in dem Unterschiede von ›dem Ausdruck

eines Begriffes und dem Ausdruck einer Idee: genau die moderne und unhaltbare Rede von Allegorie und Symbol aufnimmt – unbeschadet, daß Schopenhauer selbst den Symbolbegriff anders einstellt –, hindert diese Ausführungen, aus der Reihe der kurzen und bündigen Abfertigungen der allegorischen Ausdrucksform irgendwie hervorzutreten. Solche Ausführungen sind bis in die jüngste Zeit maßgebend geblieben. Selbst große Künstler, ungemene Theoretiker, wie Yeats<sup>4</sup>, bleiben in der Annahme, Allegorie sei ein konventionelles Verhältnis zwischen einem bezeichnenden Bilde und seiner Bedeutung. Von den authentischen Dokumenten der neueren allegorischen Anschauungsweise, den literarischen und graphischen Emblemenwerken des Barock, pflegen die Autoren nur vage Kenntnis zu besitzen. Aus den späten und verbreiteteren Nachzüglern des XVIII. Jahrhunderts spricht deren Geist so schwächlich, daß nur der Leser der ursprünglicheren Werke auf die ungebrochene Kraft der allegorischen Intention stößt. Vor jene aber stellte sich mit dem Verdikt das klassizistische Vorurteil. Es ist, mit einem Wort, die Denunzierung einer Ausdrucksform, wie die Allegorie sie darstellt, als einer bloßen Weise der Bezeichnung. Allegorie – das zu erweisen dienen die folgenden Blätter – ist nicht spielerische Bildertechnik, sondern Ausdruck, so wie Sprache Ausdruck ist, ja so wie Schrift. Hier eben lag das *experimentum crucis*. Gerade die Schrift erschien als konventionelles Zeichensystem vor allen andern. Schopenhauer ist der einzige nicht, der die Allegorie mit dem Hinweis, sie unterscheide sich nicht wesentlich von der Schrift, für abgetan hält. An diesem Einwurf hängt zuletzt das Verhältnis zu jedem großen Gegenstande der Barockphilologie. Deren philosophische Fundierung – sie mag mühevoll, sie mag weitläufig scheinen – ist unumgänglich. Und in ihr Zentrum drängt die Diskussion des Allegorischen; ihr Vorstoß ist in der »Deutschen Barockdichtung« von Herbert Cysarz unverkennbar. Doch sei es, der behauptete Primat der Klassik als der Entelechie barocker Dichtung vereitele, wie deren Wesenseinsicht überhaupt, so insbesondere die Ergründung der Allegorie, sei es, das beharrliche Vorurteil gegen sie rücke den Klassizismus als den eigenen Ahnherrn folgerecht in den Vordergrund – die neue Erkenntnis, daß Allegorik »das beherrschende Stilgesetz in Sonderheit des Hochbarock«<sup>5</sup> sei,

kommt durch den Versuch, ganz nebenher als Schlagwort ihre Formulierung einzubringen, um ihren Wert. »Nicht so sehr die Kunst des Symbols als die Technik der Allegorie«<sup>6</sup> sei dem Barock im Gegensatz zur Klassik eigen. Der Zeichencharakter soll auch mit dieser neuen Wendung ihr zuerkannt werden. Es bleibt bei dem alten Vorurteil, dem Creuzer mit dem Terminus der »Zeichenallegorie«<sup>7</sup> zu eigener sprachlicher Prägung verholfen hat.

Im übrigen sind doch gerade die großen theoretischen Ausführungen über Symbolik im ersten Bande der Creuzerschen »Mythologie« mittelbar für die Erkenntnis von dem Allegorischen sehr wertvoll. Neben der älteren banalen Lehre, die in ihnen überdauert, enthalten sie Beobachtungen, deren erkenntnistheoretischer Ausbau Creuzer viel weiter hätte führen können, als er gelangt ist. So setzt er das Wesen der Symbole, denen er den Rang, den Abstand von dem Allegorischen will gewahrt wissen, in die folgenden vier Momente: »Das Momentane, das Totale, das Unergründliche ihres Ursprungs, das Nothwendige«<sup>8</sup> und vorzüglich bemerkt er an anderer Stelle zu dem ersten: »Jenes Erweckliche und zuweilen Erschütternde hängt mit einer andern Eigenschaft zusammen, mit der Kürze. Es ist wie ein plötzlich erscheinender Geist, oder wie ein Blitzstrahl, der auf einmal die dunkle Nacht erleuchtet. Es ist ein Moment, der unser ganzes Wesen in Anspruch nimmt ... Wegen jener fruchtbaren Kürze vergleichen sie« – die Alten – »es namentlich mit dem Lakonismus ... In wichtigen Lagen des Lebens, wo jeder Moment eine folgenreiche Zukunft verbirgt, die Seele in Spannung erhält, in verhängnißvollen Augenblicken, waren daher auch die Alten der göttlichen Anzeigen gewärtig, die sie ... Symbola nannten.«<sup>9</sup> Dagegen lauten denn die »Forderungen an das Symbol ... Klarheit ... Kürze ... das Liebliche und das Schöne«<sup>10</sup> und vernehmlich spricht in der ersten und den beiden letzten eine Anschauungsweise, die Creuzer mit den klassizistischen Symboltheorien teilt. Das ist die Lehre von dem Kunstsymbol, das als ein höchstes vom befangenen religiösen oder auch mystischen zu unterscheiden sei. Daß Winckelmanns Verehrung der griechischen Skulptur, auf deren Götterbilder in diesem Zusammenhang exemplifiziert wird, für Creuzer hier maßgebend war,



steht außer Zweifel. Das Kunstsymbol ist plastisch. Aus Creuzers Antithese des plastischen und mystischen Symbols spricht Winckelmannscher Geist. »Hier waltet das Unaussprechliche vor, das, indem es Ausdruck sucht, zuletzt die irdische Form, als ein zu schwaches Gefäß, durch die unendliche Gewalt seines Wesens zersprengen wird. Hiermit ist aber sofort die Klarheit des Schauens selbst vernichtet, und es bleibt nur ein sprachloses Erstaunen übrig.« Im plastischen Symbol »strebet das Wesen nicht zum Überschwenglichen hin, sondern, der Natur gehorchend, füget es sich in deren Form, durchdringet und belebet sie. Jener Widerstreit zwischen dem Unendlichen und dem Endlichen ist also aufgelöst, dadurch daß jenes, sich selbst begränzend, ein Menschliches ward. Aus dieser Läuterung des Bildlichen einerseits, und aus der freiwilligen Verzichtleistung auf das Unermeßliche andererseits, erblühet die schönste Frucht alles Symbolischen. Es ist das Göttersymbol, das die Schönheit der Form mit der höchsten Fülle des Wesens wunderbar vereinigt, und, weil es in der Griechischen Sculptur am vollendetsten ausgeführt ist, das plastische Symbol heißen kann.«<sup>11</sup> »Menschliches« als die höchste »Fülle des Wesens« suchte der Klassizismus und griff in diesem Verlangen, wie es die Allegorie verschmähen mußte, auch nur ein Trugbild des Symbolischen. Demgemäß begegnet denn auch bei Creuzer ein den kurrenten Theorien nicht fernstehender Vergleich des Symbols »mit der Allegorie, die der gewöhnliche Sprachgebrauch so oft mit dem Symbole verwechselt«<sup>12</sup>. Der »Unterschied zwischen symbolischer und allegorischer Darstellung«: »Diese bedeutet bloß einen allgemeinen Begriff, oder eine Idee, die von ihr selbst verschieden ist; jene ist die versinnlichte, verkörperte Idee selbst. Dort findet eine Stellvertretung statt ... Hier ist dieser Begriff selbst in diese Körperwelt herabgestiegen, und im Bilde sehen wir ihn selbst und unmittelbar.« Damit aber kehrt Creuzer zu seiner originalen Konzeption zurück. »Es ist daher auch der Unterschied beider Arten in das Momentane zu setzen, dessen die Allegorie ermangelt ... Dort« – im Symbol – »ist momentane Totalität; hier ist Fortschritt in einer Reihe von Momenten. Daher auch die Allegorie, nicht aber das Symbol, den Mythos unter sich begreift ..., dessen Wesen das fortschreitende Epos am vollkommensten ausspricht.«<sup>13</sup> Doch weit entfernt, daß

diese Einsicht zu einer neuen Wertung der allegorischen Ausdrucksweise geführt hätte, heißt es vielmehr, auf diesen Sätzen gründend, an anderer Stelle von den ionischen Naturphilosophen: »Sie setzen das von der geschwätzigten Sage verdrängte Symbol in seine alten Rechte ein: das Symbol, das, ursprünglich ein Kind der Bildnerei, selbst noch der Rede einverleibt, durch seine bedeutsame Kürze, durch die Totalität und gedrungene Exuberanz seines Wesens, weit mehr als die Sage geeignet ist, das Eine und Unaussprechliche der Religion anzudeuten.«<sup>14</sup> Zu diesen und dergleichen Ausführungen macht Görres brieflich die vorzügliche Anmerkung: Auf die »Annahme des Symbols als Seyn, der Allegorie als Bedeuten, gebe ich nichts . . . Wir können uns vollkommen begnügen mit der Erklärung, die das Eine als in sich beschlossenes, gedrungenes, stetig in sich beharrendes Zeichen der Ideen nimmt, diese aber als ein successiv fortschreitendes, mit der Zeit selbst in Fluß gekommenes, dramatisch bewegliches, strömendes Abbild derselben anerkennt. Beide sind zu einander wie stumme, große, gewaltige Berg- und Pflanzenatur, und lebendig fortschreitende Menschengeschichte.«<sup>15</sup> Manches ist damit ins Rechte gestellt. Denn der Widerstreit einer Symboltheorie, die den Akzent auf das naturhaft Berg- und Pflanzenartige im Wuchse des Symbols legt und Creuzers Betonung des Momentanen darinnen, weist auf den wahren Sachverhalt sehr deutlich hin. Das Zeitmaß der Symbolerfahrung ist das mystische Nu, in welchem das Symbol den Sinn in sein verborgenes und, wenn man so sagen darf, waldiges Innere aufnimmt. Andererseits ist die Allegorie von einer entsprechenden Dialektik nicht frei und die kontemplative Ruhe, mit welcher sie in den Abgrund zwischen bildlichem Sein und Bedeuten sich versenkt, hat nichts von der unbeteiligten Süffisanz, die in der scheinbar verwandten Intention des Zeichens sich findet. Wie gewaltig in diesem Abgrund der Allegorie die dialektische Bewegung braust, das muß unterm Studium der Trauerspielform deutlicher als bei jedem andern an Tag treten. Jene weltliche, die geschichtliche Breite, die Görres und Creuzer der allegorischen Intention zuschreiben, ist als Naturgeschichte, als Urgeschichte des Bedeutens oder der Intention dialektischer Art. Unter der entscheidenden Kategorie der Zeit, welche in dieses Gebiet der Semiotik getragen zu haben die große romantische

Einsicht dieser Denker war, läßt das Verhältnis von Symbol und Allegorie eindringlich und formelhaft sich festlegen. Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die *facies hippocratica* der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen. Die Geschichte in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopfe aus. Und so wahr alle »symbolische« Freiheit des Ausdrucks, alle klassische Harmonie der Gestalt, alles Menschliche einem solchen fehlt – es spricht nicht nur die Natur des Menschendaseins schlechthin, sondern die biographische Geschichtlichkeit eines einzelnen in dieser seiner naturverfallensten Figur bedeutungsvoll als Rätselfrage sich aus. Das ist der Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt; bedeutend ist sie nur in den Stationen ihres Verfalls. Soviel Bedeutung, soviel Todverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt. Ist aber die Natur von jeher todverfallen, so ist sie auch allegorisch von jeher. Bedeutung und Tod sind so gezeitigt in historischer Entfaltung wie sie im gnadenlosen Sündenstand der Kreatur als Keime enge ineinandergreifen. Die Perspektive des entsponnenen Mythos als Allegorie, wie sie bei Creuzer ihre Rolle spielt, erschließt sich als gemäßigte modernere letzten Endes aus dem gleichen barocken Gesichtspunkt. Gegen sie richtet bezeichnend sich Voß: »Homers Sagen von Welt und Gottheit nahm Aristarch mit allen Besonnenen für einfältigen Glauben der nestorischen Heldenzeit. Krates aber, dem der Geograf Strabo und die späteren Grammatiker sich anschlossen, betrachtete sie als urweltliche Sinnbilder von orfischen Geheimlehren, vorzüglich aus Ägypten. Solche Sinnbildnerei, welche die Erfahrungen und Religionssätze nachhomerischer Zeiten willkürlich in die Urzeit rückte, blieb herrschend, die Mönchs Jahrhunderte hindurch, und ward meistens Allegorie genannt.«<sup>16</sup> Diese Beziehung von Mythos auf Allegorie mißbilligt der Verfasser; ihre Denkbareit aber gesteht er zu, und sie beruht auf einer Theorie der Sage wie sie Creuzer entwickelt. Das Epos ist in der Tat die klassische Form einer Geschichte der bedeutenden Natur wie die Allegorie

ihre barocke. Verwandt, wie sie beiden Geistesrichtungen war, mußte die Romantik Epos und Allegorie einander annähern. Und so hat Schelling das Programm der allegorischen Epenauslegung in dem berühmten Diktum formuliert: die Odyssee sei die Geschichte des menschlichen Geistes, die Ilias die Geschichte der Natur.

Mit einer sonderbaren Verschränkung von Natur und Geschichte tritt der allegorische Ausdruck selbst in die Welt. Es ist das Lebenswerk Karl Giehlow's gewesen, über dessen Ursprung Licht zu verbreiten. Erst seit seiner monumentalen Untersuchung über »Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I.« ist es möglich geworden, auch historisch zu beglaubigen, daß und wie die neuere, im xvi. Jahrhundert entspringende Allegorie von der mittelalterlichen sich abhebt. Gewiß – und das wird im Verlaufe dieser Studie als höchst bedeutungsvoll erscheinen – hängen beide genau und wesentlich zusammen. Doch nur wo der Zusammenhang sich als Konstante von der historischen Variablen abhebt, gibt er sich dem Gehalt nach zu erkennen, und solche Scheidung ist erst nach Giehlow's Entdeckung möglich geworden. Unter den ältern Forschern scheinen nur Creuzer, Görres, insbesondere aber Herder einen Blick für die Rätsel dieser Ausdrucksform besessen zu haben. Gerade von den fraglichen Epochen bekennt der letzte: »Die Geschichte dieser Zeit und dieses Geschmacks liegt noch sehr im Dunkeln.«<sup>17</sup> Seine eigene Vermutung: »Man ahmte den alten Mönchsgemälden nach; aber mit viel Verstande und großer Anschauung der Dinge, daher ich dies Zeitalter beinahe das emblematische nennen möchte«<sup>18</sup>, geht im Geschichtlichen fehl, spricht aber aus einer Ahnung vom Gehalt dieser Literatur mit der er den romantischen Mythologen überlegen ist. Creuzer bezieht sich auf ihn in Ausführungen über das neuere Emblem. »Auch späterhin blieb man noch dieser Liebe zum Allegorischen zugethan, ja mit dem sechszehnten Jahrhundert schien sie wieder neu aufzuleben . . . In derselben Periode nahm die Allegorie unter den Deutschen, nach dem Ernste ihres Nationalcharakters, eine mehr ethische Richtung. Mit den Fortschritten der Reformation mußte das Symbolische als Ausdruck der Religionsge-

heimnisse mehr und mehr verschwinden ... Die alte Liebe zum Anschaulichen äußerte sich ... in sinnbildlichen Darstellungen moralischer und politischer Art. Mußte die Allegorie doch oft jetzt selbst die neuerkannte Wahrheit versinnlichen. Ein großer Schriftsteller unserer Nation, der, nach seinem umfassenden Geiste, auch diese Äußerung deutscher Kraft nicht kindisch und unmündig findet, sondern würdig und betrachtungswerth, nimmt von der damaligen Allgemeinheit jener Darstellungsweise Veranlassung, jenes Zeitalter der Reformation das emblematische zu nennen, und giebt darüber beherzigenswerthe Winke.«<sup>19</sup> Dem damaligen schwankenden Stande der Kenntniss gemäß, vermochte auch Creuzer nur die Wertung, nicht die Erkenntnis der Allegorie zu korrigieren. Erst Giehlow's Werk, als solches historischer Art, eröffnet die Möglichkeit geschichtlich-philosophischer Durchdringung dieser Form. Den Anstoß ihres Werdens entdeckte er in den Bemühungen der humanistischen Gelehrten um die Entzifferung der Hieroglyphen. Sie entnahmen die Methode ihrer Versuche einem pseudepigraphischen Corpus, den zu Ende des II., möglicherweise auch des IV. Jahrhunderts nach Christus verfaßten »Hieroglyphica« des Horapollon. Diese beschäftigen sich – das charakterisiert sie und bestimmte von Grund auf ihren Einfluß auf die Humanisten – nur mit den sogenannten symbolischen oder ängmatischen Hieroglyphen, bloßen Bildzeichen, wie sie außerhalb der kurrenten phonetischen im Rahmen der sakralen Unterweisung als letzte Stufe einer mystischen Naturphilosophie dem Hierogrammaten vorgeführt wurden. Mit den Reminiszenzen dieser Lektüre ging man an die Obeliskten und ein Mißverständnis wurde Grundlage der reichen, unabsehbar verbreiteten Ausdrucksform. Denn von der allegorischen Auslegung ägyptischer Hieroglyphen, bei der an Stelle von historischen und kultischen Daten naturphilosophische, moralische und mystische Gemeinplätze sich einstellten, schritten die Literaten zum Ausbau dieser neuen Schriftart fort. Es entstanden die Ikonologien, welche nicht nur deren Phrasen ausbildeten, ganze Sätze »Wort für Wort durch besondere Bildzeichen«<sup>20</sup> übersetzten, sondern nicht selten als Lexika auftraten<sup>21</sup>. »Unter der Führung des Künstler-Gelehrten Alberti begannen so die Humanisten, statt mit Buchstaben mit Dingbildern (rebus) zu schreiben, entstand so auf Grund der ängmatischen

schen Hieroglyphen das Wort »Rebus« und füllten sich mit solchen Räthselschriften die Medaillen, Säulen, Ehrenpforten und alle möglichen Kunstgegenstände der Renaissance.«<sup>22</sup> »Mit der griechischen Lehre von der Freiheit künstlerischer Anschauung entnahm die Renaissance dem Alterthum gleichzeitig das ägyptische Dogma des künstlerischen Zwanges. Beide Anschauungen mußten in einem durch geniale Künstler zunächst zurückgedrängten Kampfe liegen und die letztere siegen, sobald ein hieratischer Geist die Welt beherrschte.«<sup>23</sup> Immer erkennbarer wird in den Hervorbringungen des reifen Barock der Abstand von den hundert Jahre früheren Anfängen der Emblematis und immer flüchtiger die Ähnlichkeit mit dem Symbol und dringlicher die hieratische Ostentation. So etwas wie natürliche Theologie der Schrift spielt denn schon in den »Libri de re aedificatoria decem« des Leon Battista Alberti seine Rolle. »Bei Gelegenheit einer Untersuchung über die an Grabmälern anzubringenden Titel, Zeichen und Sculpturen nimmt er Veranlassung, eine Parallele zwischen der Buchstabenschrift und den ägyptischen Zeichen zu ziehen. Er betont als Mangel der ersteren, daß sie, nur ihrer Zeit bekannt, später der Vergessenheit anheimfallen müsse . . . Im Gegensatz dazu hebt er das System der Ägypter hervor, wie sie z. B. durch ein Auge Gott, den Geier die Natur, einen Kreis die Zeit, das Rind den Frieden kennzeichnen.«<sup>24</sup> Gleichzeitig aber wandte die Spekulation sich einer weniger rationalistischen Apologie der Emblematis zu, die viel entschiedener das Hieratische der Form bekennt. In seinem Kommentar zu den Plotinschen »Enneaden« bemerkt Marsilius Ficinus über die Hieroglyphik, durch sie »hätten« die ägyptischen Priester »etwas dem göttlichen Denken Entsprechendes schaffen wollen, da ja die Gottheit das Wissen aller Dinge nicht als eine wechselnde Vorstellung sondern gleichsam als die einfache und feste Form der Sache selbst besitze. Die Hieroglyphen also ein Abbild der göttlichen Ideen! Als Beispiel dient ihm die für den Zeitbegriff gebrauchte Hieroglyphe der geflügelten, sich in das Schwanzende beißenden Schlange. Denn die Vielfältigkeit und Beweglichkeit der menschlichen Vorstellung von der Zeit, wie sie im schnellen Kreislauf den Anfang mit dem Ende verbinde, wie sie Klugheit lehre, Sachen bringe und nehme, diese ganze Gedankenreihe enthalte das bestimmte und

feste Bild des Schlangenkreises.«<sup>25</sup> Was anders als die theologische Überzeugung, daß die Hieroglyphen der Ägypter eine, jede Dunkelheit der Natur aufhellende, Erbweisheit enthalten, spricht aus Pierio Valerianos Satz: »Quippe cum hieroglyphice loqui nihil aliud sit, quam diuinarum humanarumque rerum naturam aperire.«<sup>26</sup> Ebendiese »Hieroglyphica« bemerken in ihrer »Epistola nuncupatoria«: »Nec deerit occasio recte sentientibus, qui accommodate ad religionem nostram haec retulerint et exposuerint. Nec etiam arborum et herbarum consideratio nobis ociosa est, cum B. Paulus et ante eum David ex rerum creaturarum cognitione, Dei magnitudinem et dignitatem intellegi tradant. Quae cum ita sint, quis nostrum tam torpescenti, ac terrenis faecibusque immerso erit animo, qui se non innumeris obstrictum a Deo beneficiis fateatur, cum se hominem creatum uideat, et omnia quae coelo, aëre, aqua, terraque continent, hominis causa generata esse.«<sup>27</sup> Nicht so der Teleologie der Aufklärung, der Menschenglück der oberste Naturzweck war, als einer gänzlich andern des Barock ist im »hominis causa« zu gedenken. Gewidmet weder irdischer noch sittlicher Glückseligkeit der Kreaturen, ist sie angelegt einzig auf ihre geheimnisvolle Unterweisung. Denn dem Barock gilt die Natur als zweckmäßig für den Ausdruck ihrer Bedeutung, für die emblematische Darstellung ihres Sinnes, die als allegorische unheilbar verschieden von seiner geschichtlichen Verwirklichung bleibt. Geschichte galt in den moralischen Exempeln und den Katastrophen nur als ein stoffliches Moment der Emblematik. Es siegt das starre Antlitz der bedeutenden Natur und ein für allemal soll die Geschichte verschlossen bleiben in dem Requisit. Christlich-didaktisch ist die mittelalterliche Allegorie – in mystisch-naturhistorischem Sinne geht das Barock auf die Antike zurück. Es ist die ägyptische, doch bald auch die griechische. Als Entdecker ihrer geheimen Erfindungsschätze galt Ludovico da Feltre, »von seiner unterirdisch-grotesken« Entdeckertätigkeit »il Morto« genannt. Auch an den antiken Maler, den man sich als Klassiker der Groteske aus der vielerörterten Stelle des Plinius über die Dekorationsmalerei heraushob, den »Balkonmaler« Serapion, hat sich durch Vermittlung eines gleichnamigen Anachoreten schließlich in der Literatur die Personifikation des Unterirdisch-Phantastischen, Geheim-Gespentischen geknüpft (in

E. T. A. Hoffmanns ›Serapionsbrüder‹). Denn schon damals scheint sich das Rätselhaft-Geheime der Wirkung beizugesellen dem Unterirdisch-Geheimen in der Herkunft der Groteske aus verschütteten Ruinen und Katakomben. Nicht von ›grotta‹ im buchstäblichen Sinne sei es herzuleiten, sondern von dem ›Versteckten‹ – Verhohlenen –, was die Höhle und Grotte ausdrückt ... Noch im 18. Jahrhundert gab es dafür ... den Ausdruck des ›Verkrochenen‹. Also das ›Änigmatische‹ daran wirkte von Anfang.«<sup>28</sup> Nicht durchaus fern hiervon steht Winckelmann. Wie scharf er auch gegen die Stilprinzipien der barocken Allegorie sich wendet, seine Theorie bleibt früheren Autoren vielfach eng verwandt. Sehr klar sieht das Borinski am »Versuch einer Allegorie«. »Gerade hier steht Winckelmann noch ganz im allgemeinen Verbande des Renaissanceglaubens an die ›sapientia veterum‹, an das geistige Band zwischen Urwahrheit und Kunst, zwischen Intellektualwissenschaft und Archäologie ... Er sucht in der echten, aus der Fülle der Homerischen Inspiration, ›eingeblassenen‹ ›Allegorie der Alten‹ das ›seelische‹ Allheilmittel für die ›Sterilität‹ der ewigen Wiederholung von Marter- und mythologischen Szenen in der Kunst der Neueren ... Nur diese Allegorie lehrt den Künstler ›erfinden‹: das, was ihn auf eine Höhe mit dem Dichter stellt.«<sup>29</sup> So fällt das schlicht Erbauliche vielleicht noch radikaler als in dem Barock vom Allegorischen ab.

Je weiter die Entwicklung der Emblematik sich verzweigte, desto undurchdringlicher wurde dieser Ausdruck. Ägyptische, griechische, christliche Bildersprache durchdrangen sich. Für die Bereitwilligkeit, mit der die Theologie dem entgegenkam, ist ein Werk wie der »Polyhistor symbolicus«<sup>30</sup> bezeichnend, verfaßt durch ebenden Jesuiten Caussin, dessen lateinische »Felicitas« Gryphius übertragen hat. Auch konnte keine geeigneter erscheinen als solche nur den Gebildeten faßliche Rätselschrift, die hochpolitischen Maximen echter Lebensweisheit zu verschließen. Herder hat in seinem Aufsatz über Johann Valentin Andreä sogar gemutmaßt, daß sie für manchen Gedanken, den man vor Fürsten klar nicht habe nennen wollen, ein Asyl gewesen sei. Paradoxer hört Opitz sich an. Denn einerseits faßt er zwar die theologische Esoterik dieser Ausdrucksform als die



Erhärtung einer vornehmen Abstammung der Poesie, andererseits aber meint er, um der Allgemeinverständlichkeit willen sei sie eingeführt worden. Dem Satze der »Art poétique« des Delbene: »La poésie n'était au premier âge qu'une théologie allégorique« hat er eine bekannte Formulierung des zweiten Kapitels der »Deutschen Poeterey« nachgebildet. »Die Poeterey ist anfangs nichts anderes gewesen als eine verborgene Theologie.« Aber andererseits: »Weil die erste und rawe welt gröber und ungeschlachter war/ als das sie hetten die lehren von weißheit und himmlischen dingen recht fassen und verstehen können/ so haben weise Männer/ was sie zu erbawung der gottesfurcht/ guter sitten und wandels erfunden/ in Reime und Fabeln/ welche sonderlich der gemeine Pöfel zu hören geneiget ist/ verstecken und verbergen müssen.«<sup>31</sup> Diese Auffassung blieb maßgebend und begründet auch bei Harsdörffer, vielleicht dem konsequentesten Allegoriker, die Theorie dieser Ausdrucksform. Wie sie in alle weitesten und beschränktsten Geistesbezirke sich eingestrichelt hatte, von der Theologie, Naturbetrachtung und Moral bis hinab zu Heraldik, Festpoem und Liebessprache, so unbeschränkt ist der Fundus ihrer anschaulichen Requisiten. Für jeden Einfall trifft der Augenblick des Ausdrucks zusammen mit einer wahren Bilderruption, als deren Niederschlag die Menge der Metaphern chaotisch ausgestreut liegt. So stellt in diesem Stile das Erhabne sich dar. »Universa rerum natura materiam praebet huic philosophiae (sc. imaginum) nec quicquam ista protulit, quod non in emblema abire possit, ex cujus contemplatione utilem virtutum doctrinam in vita civili capere liceat: adeo ut quemadmodum Historiae ex Numismatibus, ita Morali philosophiae ex Emblematis lux inferatur.«<sup>32</sup> Dieser Vergleich ist besonders glücklich. Haftet doch der Natur, die da geschichtlich geprägt, nämlich Schauplatz ist, durchaus etwas Numismatisches an. Derselbe Autor – ein Referent der »Acta eruditorum« – sagt an anderer Stelle: »Quamvis rem symbolis et emblematis praebere materiam, nec quicquam in hoc universo existere, quod non idoneum iis argumentum suppeditet, supra in Actis . . . fuit monitum; cum primum philosophiae imaginum tomum superiori anno editum enarraremus. Cujus assertionis alter hic tomus<sup>33</sup>, qui hoc anno prodiit, egregia praebet documenta; a naturalibus et artificialibus rebus, elementis, igne,

montibus ignivomis, tormentis pulverariis et aliis machinis bellicis, chymicis item instrumentis, subterraneis cuniculis, fumo luminaribus, igne sacro, aere et variis avium generibus depromta symbola et apposita lemmata exhibens.«<sup>34</sup> Ein einziger Beleg mag zur Genüge erweisen, wie weit man in dieser Richtung ging. In Böcklers »Ars heraldica« steht zu lesen: »Von Blättern. Man findet selten Blätter in den Wappen/ wo sie aber gefunden werden/ so führen sie die Deutung der Wahrheit/ weilen sie etlicher Massen der Zungen und dem Hertzen gleichen.«<sup>35</sup> »Von Wolcken. Gleichwie die Wolcken sich übersich (!) in die Höhe schwingen/ hernach fruchtbaren Regen herab giesen/ davon das Feld/ Frücht und Menschen erfrischt und erquicket werden/ also soll auch ein Adeliches Gemüth/ in Tugend-Sachen gleichsam in die Höhe aufsteigen/ alsdenn mit seinen Gaben/ dem Vatterland zu dienen/ beflissen seyn.«<sup>36</sup> »Die weise (!) Pferde bedeuten den obsiegenden Frieden/ nach geendigtem Krieg/ und zugleich auch die Geschwindigkeit.«<sup>37</sup> Das Erstaunlichste ist eine komplette Farbenhieroglyphik, zu der, als Kombinatorik von je zwei Farben, dieses Buch anweist. »Roth zu Silber/ Verlangen sich zu rächen«<sup>38</sup>, »Blau ... zu Roth/ Unhöflichkeit«<sup>39</sup>, »Schwartz ... zu.Purpur/ beständige Andacht«<sup>40</sup>, um nur so viel zu nennen. »Die vielfachen Dunkelheiten des Zusammenhanges zwischen Bedeutung und Zeichen ... schreckten nicht ab sondern reizten vielmehr dazu, immer entfernter liegende Eigenschaften des darstellenden Gegenstandes zu Sinnbildern zu verwerthen, um durch neue Klügeleien sogar die Ägypter zu übertreffen. Dazu kam die dogmatische Kraft der von den Alten überlieferten Bedeutungen, sodaß ein und dieselbe Sache ebenso gut eine Tugend wie ein Laster, also schließlich Alles versinnbildlichen kann.«<sup>41</sup>

Dieser Umstand führt auf die Antinomien des Allegorischen, deren dialektische Abhandlung sich nicht umgehen läßt, wenn anders das Bild der Trauerspiele beschworen sein will. Jede Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis kann ein beliebiges anderes bedeuten. Diese Möglichkeit spricht der profanen Welt ein vernichtendes doch gerechtes Urteil: sie wird gekennzeichnet als eine Welt, in der es aufs Detail so streng nicht ankommt. Doch wird, und dem zumal, dem allegorische Schriftexegese

gegenwärtig ist, ganz unverkennbar, daß jene Requisiten des Bedeutens alle mit eben ihrem Weisen auf ein anderes eine Mächtigkeit gewinnen, die den profanen Dingen inkommensurabel sie erscheinen läßt und sie in eine höhere Ebene hebt, ja heiligen kann. Demnach wird die profane Welt in allegorischer Betrachtung sowohl im Rang erhoben wie entwertet. Von dieser religiösen Dialektik des Gehalts ist die von Konvention und Ausdruck das formale Korrelat. Denn die Allegorie ist beides, Konvention und Ausdruck; und beide sind von Haus aus widerstreitend. Doch so wie die barocke Lehre überhaupt Geschichte als erschaffenes Geschehn begriff, gilt insbesondere die Allegorie, wenschon als Konvention wie jede Schrift, so doch als geschaffene wie die heilige. Die Allegorie des xvii. Jahrhunderts ist nicht Konvention des Ausdrucks sondern Ausdruck der Konvention. Ausdruck der Autorität mithin, geheim der Würde ihres Ursprungs nach und öffentlich nach dem Bereiche ihrer Geltung. Und wiederum die gleiche Antinomik ist's, die bildnerisch begegnet im Konflikt der kalten schnellfertigen Technik mit dem eruptiven Ausdruck der Allegorese. Auch hier eine dialektische Lösung. Sie liegt im Wesen der Schrift selber. Von der offenbarten Sprache nämlich läßt ohne Widerspruch ein lebendiger, freier Gebrauch, in welchem sie nichts von ihrer Würde verlöre, sich denken. Nicht so von deren Schrift, als welche die Allegorie sich zu geben suchte. Die Heiligkeit der Schrift ist vom Gedanken ihrer strengen Kodifikation untrennbar. Denn alle sakrale Schrift fixiert sich in Komplexen, die zuletzt einen einzigen und unveränderlichen ausmachen oder doch zu bilden trachten. Daher entfernt sich die Buchstabenschrift als eine Kombination von Schriftatomen am weitesten von der Schrift sakraler Komplexe. Diese prägen in der Hieroglyphik sich aus. Will die Schrift sich ihres sakralen Charakters versichern – immer wieder wird der Konflikt von sakraler Geltung und profaner Verständlichkeit sie betreffen – so drängt sie zu Komplexen, zur Hieroglyphik. Das geschieht im Barock. Äußerlich und stilistisch – in der Drastik des Schriftsatzes wie in der überladenen Metapher – drängt das Geschriebene zum Bilde. Kein härterer Gegensatz zum Kunstsymbol, dem plastischen Symbol, dem Bilde der organischen Totalität ist denkbar als dies amorphe Bruchstück, als welches das allegorische Schrift-

bild sich zeigt. In ihm erweist sich das Barock als souveränes Gegenspiel der Klassik, wie man bisher in der Romantik nur es anerkennen wollte. Und es ist die Versuchung nicht abzuweisen, in beiden die Konstante zu ergründen. In beiden: in Romantik wie Barock handelt es sich nicht sowohl um ein Korrektiv der Klassik als um eines der Kunst selbst. Und jenem kontrastierenden Präludium der Klassik, dem Barock, ist eine höhere Konkretion, ja bessere Autorität und dauerndere Geltung dieser Korrektur kaum abzusprechen. Wo die Romantik in dem Namen der Unendlichkeit, der Form und der Idee das vollendete Gebilde kritisch potenziert<sup>42</sup>, da verwandelt mit einem Schlage der allegorische Tiefblick Dinge und Werke in erregende Schrift. Eindringlich ist ein solcher Blick noch in Winkelmanns »Beschreibung des Torso des Hercules im Belvedere zu Rom«<sup>43</sup>: wie er Stück für Stück, Glied für Glied in unklassischem Sinne ihn durchgeht. Nicht umsonst vollzieht sich das am Torso. Das Bild im Feld der allegorischen Intuition ist Bruchstück, Rune. Seine symbolische Schönheit verflüchtigt sich, da das Licht der Gottesgelahrtheit drauf trifft. Der falsche Schein der Totalität geht aus. Denn das Eidos verlischt, das Gleichnis geht ein, der Kosmos darinnen vertrocknet. In den dünnen rebus, die bleiben, liegt Einsicht, die noch dem verworrenen Grübler greifbar ist. Unfreiheit, Unvollendung und Gebrochenheit der sinnlichen, der schönen Physis zu gewahren, war wesensmäßig dem Klassizismus versagt. Gerade diese aber trägt die Allegorie des Barock, verborgen unter ihrem tollen Prunk, mit vordem ungeahnter Betonung vor. Eine gründliche Ahnung von der Problematik der Kunst – es war durchaus nicht nur ständische Ziererei, sondern religiöser Skrupel, der die Beschäftigung mit ihr den »Nebenstunden« zuweist – tritt als Rückschlag ihrer renaissancestischen Selbstherrlichkeit auf. Wenn die Künstler und Denker des Klassizismus sich nicht mit dem, was ihnen Fratze war, beschäftigt haben, so geben Sätze der neukantischen Ästhetik einen Begriff von der Schärfe der Kontroverse. Die Dialektik dieses Ausdrucks wird verkannt und als Zweideutigkeit verdächtigt. »Zweideutigkeit aber, Mehrdeutigkeit ist der Grundzug der Allegorie; auf den Reichtum von Bedeutungen ist die Allegorie, ist der Barock stolz. Diese Zweideutigkeit aber ist der Reichtum der Verschwendung; die Natur hingegen ist nach den

alten Regeln der Metaphysik, wie nicht minder auch nach denen der Mechanik, nicht zuletzt an das Gesetz der Sparsamkeit gebunden. Zweideutigkeit ist daher überall der Widerspruch zur Reinheit und Einheit der Bedeutung.«<sup>44</sup> Nicht weniger doktrinär Erörterungen von einem Schüler Hermann Cohens, Carl Horst, der durch das Thema der »Barockprobleme« zu einer konkreteren Betrachtung gehalten war. Dem ungeachtet heißt's von der Allegorie, daß sie »immer ein ›Überschreiten der Grenzen der anderen Art‹, ein Übertreten der bildenden Künste ins Darstellungsgebiet der ›redenden‹ zu erkennen gibt. Und solche Grenzverletzung«, fährt der Autor fort, »rächt sich nirgends unnachsichtiger als in der reinen Gefühlskultur, die den rein gehaltenen ›bildenden Künsten‹ mehr obliegt als den ›redenden‹, und jene so der Musik näher stellt ... In dem kaltsinnigen Durchdringen der verschiedenartigsten menschlichen Äußerungsweisen mit herrschsüchtigen Gedanken ... wird ... Kunstgefühl und -verständnis abgelenkt und vergewaltigt werden. Das verrichtet die Allegorie im Felde der ›bildenden‹ Künste. Man könnte ihr Eindringen deshalb als groben Unfug gegen Ruhe und Ordnung künstlerischer Gesetzmäßigkeit bezeichnen. Und doch hat sie niemals in ihrem Reiche gefehlt, und größte Bildner haben ihr große Werke gewidmet.«<sup>45</sup> Dieses Faktum allein hätte selbstverständlich eine andere Betrachtungsweise der Allegorie veranlassen müssen. Die undialektische Denkweise der neukantischen Schule ist nicht befähigt, die Synthese zu fassen, die in der allegorischen Schrift aus dem Kampf von theologischer und künstlerischer Intention im Sinne nicht sowohl eines Friedens als einer *truga dei* zwischen den widerstreitenden Meinungen sich ergibt.

Wenn mit dem Trauerspiel die Geschichte in den Schauplatz hineinwandert, so tut sie es als Schrift. Auf dem Antlitz der Natur steht ›Geschichte‹ in der Zeichenschrift der Vergängnis. Die allegorische Physiognomie der Natur-Geschichte, die auf der Bühne durch das Trauerspiel gestellt wird, ist wirklich gegenwärtig als Ruine. Mit ihr hat sinnlich die Geschichte in den Schauplatz sich verzogen. Und zwar prägt, so gestaltet, die Geschichte nicht als Prozeß eines ewigen Lebens, vielmehr als Vorgang unaufhaltsamen Verfalls sich aus. Damit bekennt

die Allegorie sich jenseits von Schönheit. Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge. Daher denn der barocke Kultus der Ruine. Von ihm weiß, weniger erschöpfend im Begründen als treffend im Bericht von dem Tatsächlichen, Borinski. »Der gebrochene Giebel, die zertrümmerten Säulen sollen das Wunder bezeugen, daß das heilige Bauwerk selbst den elementarsten Kräften der Zerstörung, Blitz, Erdbeben, standgehalten. Das künstlich Ruinöse dabei erscheint als das letzte Erbe des nur noch tatsächlich, als malerisches Trümmerfeld, auf modernem Boden angesehenen Altertums.«<sup>46</sup> Eine Anmerkung sagt: »Man verfolge das Ansteigen dieser Tendenz an dem sinnreichen Brauche der Renaissancekünstler, die Geburt und Anbetung Christi statt in den mittelalterlichen Stall, in die Ruinen eines antiken Tempels zu verlegen. Diese bei einem D. Ghirlandaio (Florenz, Accademia) noch aus lauter tadellos erhaltenen Musterprunkstücken bestehend, erreichen jetzt ihren Selbstzweck, als malerische Kulisse vergänglicher Pracht zu dienen, in den plastisch farbigen Krippendarstellungen.«<sup>47</sup> Weit über die antikischen Reminiszenzen setzt aktuellstes Stilgefühl sich darin durch. Was da in Trümmern abgeschlagen liegt, das hochbedeutende Fragment, das Bruchstück: es ist die edelste Materie der barocken Schöpfung. Denn jenen Dichtungen ist es gemein, ohne strenge Vorstellung eines Ziels Bruchstücke ganz unausgesetzt zu häufen und in der unablässigen Erwartung eines Wunders Stereotypen für Steigerung zu nehmen. Als ein Wunder in diesem Sinne müssen die barocken Literaten das Kunstwerk betrachtet haben. Und wenn es andererseits als das errechenbare Resultat der Häufung ihnen winkte, ist beides um nichts weniger vereinbar, als das ersehnte wunderbare »Werk« mit den subtilen theoretischen Rezepten in dem Bewußtsein eines Alchimisten. Der Praktik der Adepten ähnelt das Experimentieren der barocken Dichter. Was die Antike hinterlassen hat, sind ihnen Stück für Stück die Elemente, aus welchen sich das neue Ganze mischt. Nein: baut. Denn die vollendete Vision von diesem Neuen war: Ruine. Der überschwänglichen Bewältigung antiker Elemente in einem Bau, der, ohne sie zum Ganzen zu vereinen, in der Zerstörung noch antiken Harmonien überlegen wäre, gilt jene Technik, die im einzelnen ostentativ auf die Realien, Redebblumen, Regeln sich

bezieht. »Ars inveniendi« muß die Dichtung heißen. Die Vorstellung von dem genialen Menschen, dem Meister artis inveniendi, ist die eines Mannes gewesen, der souverän mit Mustern schalten konnte. Die »Phantasie«, das schöpferische Vermögen im Sinne der Neueren, war unbekannt als Maßstab einer Hierarchie der Geister. »Daß bishero unsern Opitius niemand in der teutschen Poeterey nur gleichkommen, viel weniger überlegen sein können (welches auch ins künftige nicht geschehen wird), ist die vornehmste Ursache, daß neben der sonderbaren Geschicklichkeit der trefflichen Natur, so in ihm ist, er in der Latiner und Griechen Schriften sowohl (!) belesen und selbe so artig auszudrücken und inventieren weiß.«<sup>48</sup> Die deutsche Sprache aber, wie die Grammatiker der Zeit sie sahen, ist in diesem Sinne nur eine andere »Natur« neben der der antiken Muster. »Die Sprachnatur«, so erläutert Hankamer deren Auffassung, »enthält schon alle Geheimnisse wie die materielle Natur.« Der Dichter »führt ihr keine Kräfte zu, schafft keine neue Wahrheit aus der eigenschöpferischen Seele, die sich ausspricht«<sup>49</sup>. Sein Kombinieren darf der Dichter nicht vertuschen, wenn anders nicht sowohl das bloße Ganze, denn dessen offenbare Konstruktion das Zentrum aller intentionierten Wirkungen war. Daher die Ostentation der Faktur, die, bei Calderon zumal, hervorbricht wie die aufgemauerte Wand am Gebäude, dessen Verputz sich gelöst hat. So ist, wenn man will, die Natur auch den Dichtern dieser Periode die große Lehrmeisterin geblieben. Aber ihnen erscheint sie nicht in der Knospe und Blüte sondern in Überreife und Verfall ihrer Geschöpfe. Natur schwebt ihnen vor als ewige Vergängnis, in der allein der saturnische Blick jener Generationen die Geschichte erkannte. In ihren Denkmälern, den Ruinen, hausen, nach Agrippa von Nettesheim, die Saturntiere. Mit dem Verfall, und einzig und allein mit ihm, schrumpft das historische Geschehen und geht ein in den Schauplatz. Der Inbegriff jener verfallenden Dinge ist der extreme Gegensatz zum Begriff der verklärten Natur, den die Frührenaissance faßte. Von diesem hat Burdach gezeigt, daß er »keineswegs der unsrige« war. »Er bleibt noch lange abhängig vom Sprachgebrauch und Denken des Mittelalters, mag auch die Wertung des Worts und der Vorstellung »Natur« sichtlich steigen. Unter Naturnachahmung jedesfalls versteht die Kunst-

theorie des 14. bis 16. Jahrhunderts die Nachahmung der von Gott gestalteten Natur.«<sup>50</sup> Diejenige Natur aber, in welche das Bild des Geschichtsverlaufes sich eindrückt, ist die gefallene. Die Neigung des Barock zur Apotheose ist Widerspiel von der ihm eigenen Betrachtungsart der Dinge. Sie tragen auf der Vollmacht ihres allegorischen Bedeutens das Siegelbild des Allzu-Irdischen. Niemals verklären sie sich von innen. Daher ihre Bestrahlung im Rampenlicht der Apotheose. Kaum je war eine Dichtung, deren virtuoser Illusionismus gründlicher ihren Werken jenen Schein ausgetrieben hätte, der da verklärt und durch den mit Recht man einst das Wesen künstlerischer Bildung zu bestimmen strebte. Von der Scheinlosigkeit aller barocken Lyrik läßt sich als einem ihrer strengsten Charakteristika sprechen. Im Drama ist es nicht anders. »So muß man durch den Tod in jenes Leben dringen/ Das uns Aegyptens Nacht in Gosems Tag verkehrt/ Und den beperlten Rock der Ewigkeit gewehrt!«<sup>51</sup> – so malt, vom Standpunkt des Theaterfundus, Hallmann das ewige Leben. Das verstockte Haften am Requisit vereitelte die Darstellung der Liebe. Weltfremde, in die Vorstellung verlorene Geilheit hat das Wort. »Ein schönes Weib ist ja, die tausend Zierden mahlen, Ein unverzehrlch Tisch, der ihrer viel macht satt. Ein unverseigend Quell, das allzeit Wasser hat, Ja süsse Libes-Milch; Wenn gleich in hundert Röhre Der linde Zucker rinnt. Es ist der Unhold Lehre, Des schelen Neides Art, wenn andern man verwehrt Die Speise, die sie labt, sich aber nicht verzehrt.«<sup>52</sup> Jede zulängliche Verhüllung im Gehalt fehlt den typischen Barockwerken. Ihr Anspruch, selbst in den geringen Dichtungsformen, ist beklemmend. Und vollends fehlt der Zug zum Kleinen, zum Geheimnis. So üppig wie vergeblich trachtet man durch Rätselhaftes und Verstecktes es abzulösen. Lust weiß im wahren Kunstwerk sich flüchtig zu machen, im Augenblick zu leben, hinzuschwinden, neuzuwerden. Das barocke Kunstwerk will nichts als dauern und klammert sich mit allen Organen ans Ewige. Mit welcher befreiender Süße den Leser die ersten »Tändeleien« des neuen Jahrhunderts verführten und wie die Chinoiserie dem Rokoko zum Gegenbilde des hieratischen Byzanz ward, begreift sich nur so. Spricht der barocke Kritiker vom Gesamtkunstwerk als dem Gipfel in der ästhetischen Hierarchie des Zeitalters und als dem Ideal der Trauerspiele selbst<sup>53</sup>,



so bekräftigt er auf neue Art diesen Geist der Schwere. Harsdörffer als gewiegter Allegoriker ist, unter vielen Theoretikern, am gründlichsten für die Verflechtung aller Künste eingetreten. Denn eben dies diktiert die Herrschaft allegorischer Betrachtung. Winckelmann macht den Zusammenhang, polemisch übertreibend, doch nur deutlich, denn er bemerkt: »Vergebens ist . . . die Hoffnung derjenigen, welche glauben, es sey die Allegorie so weit zu treiben, daß man so gar eine Ode würde mahlen können.«<sup>54</sup> Ein anderes tritt, befremdender, hinzu. Wie führen die Dichtungen des Jahrhunderts sich ein: Widmungen, Vor- und Nachreden, eigene sowohl als fremde, Gutachten, Referenzen vor den Meistern sind die Regel. Als überladenes Rahmenwerk umgeben sie die größeren und die Gesamtausgaben ausnahmslos. Denn der Blick, der an der Sache selbst sich zu genügen gewußt hätte, war selten. Mitten in ihren weltläufigen Beziehungen gedachte man Kunstwerke sich anzueignen und weit weniger als später war die Beschäftigung mit ihnen rechenschaftsfreie Privatsache. Die Lektüre war obligat und war bildend. Als Korrelat solcher Verfassung unterm Publikum begreift sich die gedachte Massigkeit, Geheimnislosigkeit und Breite der Produkte. Sie fühlen minder in der Zeit mit Wachstum auszubreiten sich bestimmt als irdisch, gegenwärtig ihren Platz zu füllen. Sie haben in so manchem Sinne ihren Lohn dahin. Doch eben darum liegt mit seltener Deutlichkeit in ihrer fernerer Dauer die Kritik entfaltet. Sie sind von Anbeginn auf jene kritische Zersetzung angelegt, die der Verlauf der Zeit an ihnen übte. Die Schönheit hat nichts Eigenstes für den Unwissenden. Dem ist das deutsche Trauerspiel spröde wie wenig. Sein Schein ist abgestorben, weil es der roheste war. Was dauert, ist das seltsame Detail der allegorischen Verweisungen: ein Gegenstand des Wissens, der in den durchdachten Trümmerbauten nistet. Kritik ist Mortifikation der Werke. Dem kommt das Wesen dieser mehr als jeder andern Produktion entgegen. Mortifikation der Werke: nicht also – romantisch – Erweckung des Bewußtseins in den lebendigen<sup>55</sup>, sondern Ansiedlung des Wissens, in ihnen, den abgestorbenen. Schönheit, die dauert, ist ein Gegenstand des Wissens. Und ist es fraglich, ob die Schönheit, welche dauert, so noch heißen dürfe, – fest steht, daß ohne Wissenswürdiges im Innern es kein Schönes gibt. Die Philosophie darf nicht versuchen, es

abzustreiten, daß sie das Schöne der Werke wieder erweckt. »Die Wissenschaft kann zum naiven Kunstgenuß nicht anleiten, so wenig die Geologen und Botaniker den Sinn für eine schöne Landschaft erwecken können«<sup>56</sup>: diese Behauptung ist so schief, wie das Gleichnis, das sie decken soll, irrig. Sehr wohl vermögen dies der Geologe, der Botaniker. Ja, ohne ein zumindest ahnendes Erfassen vom Leben des Details durch die Struktur bleibt alle Neigung zu dem Schönen Träumerei. Struktur und Detail sind letzten Endes stets historisch geladen. Es ist der Gegenstand der philosophischen Kritik zu erweisen, daß die Funktion der Kunstform eben dies ist: historische Sachgehalte, wie sie jedem bedeutenden Werk zugrunde liegen; zu philosophischen Wahrheitsgehalten zu machen. Diese Umbildung der Sachgehalte zum Wahrheitsgehalt macht den Verfall der Wirkung in dem von Jahrzehnt zu Jahrzehnt das Ansprechende der früheren Reize sich mindert, zum Grund einer Neugeburt, in welcher alle ephemere Schönheit vollends dahinfällt und das Werk als Ruine sich behauptet. Im allegorischen Aufbau des barocken Trauerspiels zeichnen solch trümmerhafte Formen des geretteten Kunstwerks von jeher deutlich sich ab.

Der Wendung von Geschichte in Natur, die Allegorischem zugrunde liegt, kam selbst die Heilsgeschichte weit entgegen. Wie sehr sie immer weltlich, retardierend ausgelegt ward – nur selten hat sich das so weit verstiegen wie bei Sigmund von Birken. Seine Poetik gibt »als Beispiele für Geburts-, Hochzeits- und Begräbnisgedichte, für Lobgedichte und Sieggelückwünsungen Lieder auf die Geburt und den Tod Christi, auf seine geistliche Hochzeit mit der Seele, auf seine Herrlichkeit und seinen Sieg an«<sup>57</sup>. Aus dem mystischen ›Nu‹ wird das aktuelle ›Jetzt‹; das Symbolische wird ins Allegorische verzerrt. Aus dem heilsgeschichtlichen Geschehen sondert man das Ewige ab und was bleibt, ist ein allen Korrekturen der Regie erreichbares lebendes Bild. Es entspricht das im Innersten der endlos vorbereitenden, umschweifigen, wollüstig zögernden Art der barocken Formgebung. Zutreffend ist ja, von Hausenstein, bemerkt worden, daß in den malerischen Apotheosen der Vordergrund mit outrierter Realistik pflege behandelt zu werden, um desto verlässlicher die entfernten Visionsgegenstände erschei-

nen zu lassen. Der drastische Vordergrund sucht in sich alles Weltgeschehen zu sammeln, nicht nur um die Spannweite von Immanenz und Transzendenz zu steigern sondern auch um die denkbar größte Strenge, Ausschließlichkeit und Unerbittlichkeit für diese zu erwirken. Es ist eine Geste von nicht zu überbieten-der Sinnfälligkeit, wenn dergestalt auch Christus ins Vorläufige, Alltägliche, Unzuverlässige geschoben wird. Schlagkräftig fällt der Sturm und Drang da ein und schreibt mit Merck, daß es »dem großen Manne nichts benehmen kann, wenn man weiß, daß er in einem Stall geboren ist, und zwischen Ochs und Esel in Windeln lag«<sup>58</sup>. Und nicht zuletzt ist das Verletzende, das Ausfallende dieser Geberde barock. Wo das Symbol den Menschen in sich zieht, schießt aus dem Seinsgrund Allegorisches der Intention auf ihrem Weg hinab entgegen und schlägt sie dergestalt vors Haupt. Der barocken Lyrik ist die gleiche Bewegung eigentümlich. In ihren Gedichten ist »keine fortschreitende Bewegung, sondern eine Anschwellung von innen her«<sup>59</sup>. Um der Versenkung Widerpart zu halten, hat ständig neu und ständig überraschend das Allegorische sich zu entfalten. Das Symbol dagegen bleibt, gemäß der Einsicht der romantischen Mythologen, beharrlich dasselbe. Welch auffallender Kontrast zwischen den einförmigen Verszeilen der Emblemenbücher, dem »vanitas vanitatum vanitas« und dem modischen Betrieb, in welchem von der Jahrhundertmitte an eines das andere jagte! Allegorien veralten, weil das Bestürzende zu ihrem Wesen gehört. Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch, läßt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert. Das heißt: eine Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen, ist er von nun an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht. Er legt's in ihn hinein und langt hinunter: das ist nicht psychologisch sondern ontologisch hier der Sachverhalt. In seiner Hand wird das Ding zu etwas anderem; er redet dadurch von etwas anderem und es wird ihm ein Schlüssel zum Bereiche verborgenen Wissens, als dessen Emblem er es verehrt. Das macht den Schriftcharakter der Allegorie. Ein Schema ist sie, als dieses Schema Gegenstand des Wissens, ihm unverlierbar erst als ein fixiertes: fixiertes Bild und fixierendes Zeichen in einem. Das

Wissensideal des Barock, die Magazinierung, deren Denkmal die riesigen Büchersäle waren, wird im Schriftbild erfüllt. Fast gleich sehr wie in China ist es als ein solches Bild nicht Zeichen des zu Wissenden allein sondern wissenswürdiger Gegenstand selbst. Auch über diesen Zug kam die Allegorie mit den Romantikern zum Anfang einer Selbstbesinnung. Zumal mit Baader. In seiner Schrift »Über den Einfluß der Zeichen der Gedanken auf deren Erzeugung und Gestaltung« heißt es: »Bekanntlich hängt es nur von uns ab, irgend einen Naturgegenstand als ein conventionelles Gedankenzeichen zu brauchen, wie wir dieses in der symbolischen und Hieroglyphen-Schrift sehen, und dieser Gegenstand nimmt dann nur einen neuen Charakter an, indem wir nicht seine natürlichen Merkmale, sondern die ihm von uns gleichsam geliehenen, durch ihn kund geben wollen.«<sup>60</sup> Den Kommentar gibt eine Anmerkung zu dieser Stelle: »Es hat seinen guten Grund, daß Alles, was wir an der äußern Natur sehen, schon Schrift an uns, sohin eine Art Zeichensprache ist, welcher indeß das Wesentlichste: die Pronunciation, fehlt, die dem Menschen schlechterdings anderswoher gekommen und gegeben sein müßte.«<sup>61</sup> »Anderswoher« greift denn der Allegoriker sie auf und meidet darin keinesfalls die Willkür als drastische Bekundung von der Macht des Wissens. Die Chiffrenfülle, die derselbe in der historisch tief geprägten Kreaturwelt liegen fand, rechtfertigt Cohens Klagen über »Verschwendung«. Sie mag dem Walten der Natur wohl ungemäß sein; die Wollust, mit welcher die Bedeutung als finsterer Sultan im Harem der Dinge herrscht, bringt sie unvergleichlich zum Ausdruck. Es ist ja dem Sadisten eigentümlich, seinen Gegenstand zu entwürdigen und darauf – oder dadurch – zu befriedigen. So tut denn auch der Allegoriker in dieser von erdichteten wie von erfahrenen Grausamkeiten trunkenen Zeit. Bis in die religiöse Malerei spielt das hinein. Der »Augenaufschlag«, den barocke Malerei »zu einem Schema« ausbildet, »das ganz unabhängig ist von der im augenblicklichen Vorwurf bedingten Situation«<sup>62</sup>, verrät und entwertet die Dinge auf unaussprechliche Weise. Nicht sowohl Enthüllung als geradezu Entblößung der sinnlichen Dinge ist die Funktion der barocken Bilderschrift. Der Emblematiker gibt nicht das Wesen »hinter dem Bilde«<sup>63</sup>. Als Schrift, als Unterschrift, wie diese in Emblemenbüchern innig

mit dem Dargestellten zusammenhängt, zerrt er dessen Wesen vors Bild. Im Grunde ist denn auch das Trauerspiel, erwachsen im Bereich des Allegorischen, seiner Form nach Lesedrama. Über den Wert und die Möglichkeit seiner Aufführungen sagt diese Erkenntnis nichts aus. Wohl aber stellt sie klar, daß der erwählte Zuschauer solcher Trauerspiele grüblerisch, und mindestens dem Leser gleichend, sich in sie versenkte; daß die Situationen nicht allzu oft, dann aber blitzartig wechselten wie der Aspekt des Satzspiegels, wenn man umblättert; und wie in einer wenn auch befremdeten und widerwilligen Ahnung vom Gesetz dieser Dramen die ältere Forschung darauf beharrte, daß sie niemals seien aufgeführt worden.

Gewiß war diese Anschauung im Unrecht. Ist doch Allegorie das einzige und das gewaltige Divertissement, das da dem Melancholiker sich bietet. Wohl räumt die hochfahrende Ostentation, mit welcher der banale Gegenstand aus der Tiefe der Allegorie hervorzustoßen scheint, bald seinem trostlosen Alltagsantlitz den Platz, wohl folgt der versunkenen Anteilnahme des Kranken am Vereinzelten und Geringen jenes enttäuschte Fallenlassen des entleerten Emblems, dessen Rhythmik ein spekulativ veranlagter Beobachter im Gehaben der Affen vielsagend wiederholt finden könnte. Aber immer von neuem drängen die amorphen Einzelheiten, welche allein allegorisch sich geben, herzu. Denn wenn die Vorschrift lautet, »jedes Ding« sei »für sich zu betrachten, so« werde »die Intelligenz wachsen, die Feinheit des Geschmacks sich entfalten«<sup>64</sup>, so ist der adäquate Gegenstand solcher Intention jederzeit gegenwärtig. Harsdörffer begründet in den »Gesprächspielen« eine besondere Gattung damit, »daß, nach Iudic. ix 8, statt der Thierwelt der Äsopischen Fabel leblose Gegenstände, Wald, Baum, Stein, handelnd und redend sich einführen, während sogar noch eine andere Art dadurch entsteht, daß Worte, Silben, Buchstaben als Personen auftreten«<sup>65</sup>. In dieser letzten Richtung hat sich Christian Gryphius, der Sohn des Andreas, in seinem didaktischen Schauspiel »Der deutschen Sprache unterschiedene Alter« hoch hervorgetan. Vollends ist diese Stückelung in der Graphik als ein Prinzip der allegorischen Betrachtung deutlich. Zumal in dem Barock sieht man die allegorische Person gegen die Embleme

zurücktreten, die meist in wüster, trauriger Zerstreuung sich den Blicken darbieten. Als Revolte gegen diesen Stil ist ein gut Teil von Winckelmanns »Versuch einer Allegorie« zu verstehen. »Die Einfalt bestehet in Entwerfung eines Bildes, welches mit so wenig Zeichen als möglich ist, die zu bedeutende Sache ausdrücke, und dieses ist die Eigenschaft der Allegorien in den besten Zeiten der Alten. In spätern Zeiten fieng man an viele Begriffe durch eben so viel Zeichen in einer einzigen Figur zu vereinigen, wie die Gottheiten sind, die man Panthei nennet, welche die Attributa aller Götter beygelegt haben . . . Die beste und vollkommenste Allegorie eines Begriffes oder mehrerer, ist in einer einzigen Figur begriffen oder vorzustellen.«<sup>66</sup> So spricht der Wille zur symbolischen Totalität wie der Humanismus im Menschenbild sie verehrte. Als Stückwerk aber starren aus dem allegorischen Gebild die Dinge. Für sie hatten die eigentlichen Theoretiker dieses Gebietes auch unter den Romantikern nichts übrig. Sie wurden abgewogen gegen das Symbol und wurden zu leicht befunden. »Das deutsche Sinnbild . . . ermangelt jener bedeutungsvollen Würde gänzlich. Es sollte daher auf die niedere Sphäre . . . eingeschränkt bleiben, und gänzlich ausgeschlossen werden von symbolischen Sprüchen.«<sup>67</sup> Zu diesem Satz von Creuzer äußert Görres: »Da Sie das mystische Symbol als das formale erklären, worin der Geist die Form aufzuheben und den Leib zu zerstören strebt, das plastische aber als die reine Mittellinie zwischen Geist und Natur, so fehlt noch der Gegensatz von jenem, das reale, wo die leibliche Form die Beseelung verschlingt, und an diese Stelle paßt dann recht gut das Emblem und das teutsche Sinnbild in seinem bornirtern Sinne.«<sup>68</sup> Der romantische Standort beider Autoren war zu wenig gefestigt, als daß die rationale Didaktik, deren diese Form verdächtig schien, sie nicht animos gestimmt hätte; andererseits freilich mußte das Biedere, Schrullige, Volkstümliche, das vielen ihrer Erzeugnisse eignet, Görres zumindest doch wohl anmuten. Zur Klarheit ist er nicht gekommen. Und auch heute ist es nichts weniger als selbstverständlich, daß im Primat des Dinghaften vor dem Personalen, des Bruchstücks vor Totalen die Allegorie dem Symbol polar aber ebendarum gleich machtvoll gegenübertritt. Immer hat die allegorische Personifikation darüber getäuscht, daß nicht Dinghaftes zu personifizieren, vielmehr durch

Ausstaffierung als Person das Dingliche nur imposanter zu gestalten ihr oblag. Sehr scharf hat gerade hier Cysarz gesehen. »Das Barock vulgarisiert die alte Mythologie, um in alles Figuren (nicht Seelen) hineinzulegen: die letzte Stufe der Veräußerlichung nach der Ovidischen Ästhetisierung und der neulateinischen Profanation der hieratischen Glaubensinhalte. Von einer Vergeistigung des Körperlichen kein leisester Schimmer. Die ganze Natur wird verpersönlicht, aber nicht um verinnerlicht, sondern im Gegenteil – entseelt zu werden.«<sup>69</sup> Die verlegene Schwerfälligkeit, die man auf Rechnung, sei's der unbegabten Künstler, sei's uneinsichtiger Besteller, setzte, ist der Allegorie notwendig. Desto bemerkenswerter, daß Novalis, der unvergleichlich genauer als die späteren Romantiker von klassischen Idealen sich geschieden wußte, an den wenigen Stellen, welche diesen Gegenstand streifen, vom Wesen der Allegorie eine tiefe Kunde erweist. Mit einem Schlag ersteht das Interieur des hochbeamteten, in den geheimen Staatsgeschäften wohl erfahrenen und mit Obliegenheiten überhäuften Dichters des xvi. Jahrhunderts dem aufmerksamen Leser folgender Notiz: »Auch Geschäftsarbeiten kann man poetisch behandeln . . . Eine gewisse Altertümlichkeit des Stils, eine richtige Stellung und Ordnung der Massen, eine leise Hindeutung auf Allegorie, eine gewisse Seltsamkeit, Andacht und Verwunderung, die durch die Schreibart durchschimmert, – dies sind einige wesentliche Züge dieser Kunst.«<sup>70</sup> In diesem Geiste wendet in der Tat barocke Praxis sich zu den Realien. Daß das romantische Genie gerade im Raum des Allegorischen mit der barocken Geistesart kommuniziert, belegt gleich deutlich dieses weitere Fragment: »Gedichte, bloß wohlklingend und voll schöner Worte, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang – höchstens einzelne Strophen verständlich – wie Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Höchstens kann wahre Poesie einen allegorischen Sinn im großen haben und eine indirekte Wirkung, wie Musik usw., tun. Die Natur ist daher rein poetisch, und so die Stube eines Zaubers, eines Physikers, eine Kinderstube, eine Polter- und Vorratskammer.«<sup>71</sup> Keineswegs wird diese Beziehung des Allegorischen aufs Bruchstückhafte, Ungeordnete und Überhäufte von Zauberstuben oder alchemistischen Laboratorien, wie gerade das Barock sie kannte, als zufällig gelten dürfen. Sind nicht die

Werke von Jean Paul, des größten Allegorikers unter den deutschen Poeten, dergleichen Kinder- und Geisterkammern? Ja eine wahre Geschichte der romantischen Ausdrucksmittel vermöchte nirgends besser als bei ihm selbst das Fragment und selbst die Ironie als Umbildung des Allegorischen zu erweisen. Genug: die Technik der Romantik führt von mancher Seite in den Bereich der Emblematik und Allegorie. Allegorie – so darf man das Verhältnis dieser beiden formulieren – führt in ihrer ausgebildeten Form, der barocken, einen Hof mit sich; ums figurale Zentrum, das den eigentlichen Allegorien im Gegensatz zu Begriffsumschreibungen nicht fehlt, gruppiert die Fülle der Embleme sich. Sie scheinen willkürlich angeordnet: »Der verwirrte ›Hof‹« – der spanische Trauerspieltitel – ließe als Schema der Allegorie sich ansprechen. ›Zerstreuung‹ und ›Sammlung‹ heißt das Gesetz dieses Hofes. Die Dinge sind zusammengetragen nach ihrer Bedeutung; die Anteillosigkeit an ihrem Dasein zerstreute sie wieder. Die Unordnung der allegorischen Szenerie stellt da ein Gegenstück zu dem galanten Boudoir. Der Dialektik dieser Ausdrucksform gemäß hält einem Fanatismus der Versammlung die Schlaffheit in der Anordnung die Waage: besonders paradox die üppige Verteilung von Werkzeugen der Buße oder der Gewalt. Daß, wie Borinski ausgezeichnet von der barocken Bauform sagt, »dieser Stil für seine konstruktiven Überforderungen dekorativ, in seiner Sprache ›galant‹ entschädigt«<sup>72</sup>, beglaubigt ihn als Zeitgenossen der Allegorie. Stilkritisch, im Sinne dieser Bemerkung, will auch die barocke Poetik gelesen sein. Ihre Theorie der ›Tragödie‹ nimmt die Gesetze der antiken als leblose Bestandteile einzeln auf und häuft sie um eine allegorische Figur der tragischen Muse. Nur dank der klassizistischen Mißdeutung des Trauerspiels, wie das Barock als Selbstverkenningung sie geübt hat, konnten die ›Regeln‹ der antiken Tragödie zu den amorphen, obligaten und emblematischen werden, mit denen die neue Form sich heranbildete. In solcher allegorischen Zerbröckelung und Zertrümmerung erschien das Bild der griechischen Tragödie als einzig mögliches, als natürliches Wahrzeichen ›tragischer‹ Dichtung überhaupt. Ihre Regeln werden bedeutungsschwere Hinweise aufs Trauerspiel, ihre Texte gelesen wie als Trauerspieltexte. Wieweit das möglich war und möglich blieb, davon geben die Hölderlin-



schen Sophoklesübersetzungen aus der von Hellingrath nicht umsonst ›barock‹ genannten Spätzeit des Dichters den rechten Begriff.

Ihr kraft beraubte Wort', ihr seid zerstückte Stück',  
Und seichte schattenstreif, allein, entweicht zu rük;  
Vermehlet mit Gemähl ihr werdet zu gelassen,  
Wenn ein tief Sinnebild hilft das verborgne fassen.

*Franz Julius von dem Knesebeck:  
Dreyständige Sinnbilder*

Die philosophische Erkenntnis der Allegorie allein, die dialektische von ihrer Grenzform insbesondere, ist der Grund, auf dem das Bild des Trauerspiels mit lebendigen – und, wenn das ausgesprochen werden darf, mit schönen – Farben sich abhebt, der einzige, auf dem das Grau der Retuschen nicht haftet. In Chor und Zwischenspiel tritt allegorische Struktur am Trauerspiel so aufdringlich heraus, daß sie ganz nie den Betrachtern entgehen konnte. Aber eben darum blieben das die kritischen Einfallsstellen, durch die man in den Bau, der so vermessen als Griechentempel sich behaupten wollte, eindrang, um ihn zu zerstören. So Wackernagel: »Der Chor ist Erbe und Eigenthum der griechischen Bühne: er ist auch nur auf ihr die organische Folge historischer Prämissen. Bei uns war nirgend ein Anlaß auf den sich ein solcher hätte bilden können, und so haben denn auch die Versuche die von den deutschen Dramatikern des xvi. und xvii. Jahrhunderts . . . sind gemacht worden ihn auch auf die deutsche Bühne überzuleiten, nur verunglücken können.«<sup>1</sup> Unbezweifelbar ist die nationale Bedingtheit des griechischen Chordramas, ebenso unbezweifelbar aber, daß eine gleiche sich in der scheinbaren Griechennachahmung des xvii. Jahrhunderts auswirkt. Der Chor im Barockdrama ist nichts Äußerliches. Er ist im gleichen Sinn sein Inneres, wie das gotische Schnitzwerk eines Altars als Inneres hinter den aufgeklappten, mit Historien bemalten Flügeln, sich zeigt. Im Chor, beziehungsweise in dem Zwischenspiel, ist die Allegorie nicht mehr bunt, geschichtsbezogen, sondern rein und streng. Am Schluß des iv. Akts der Lohensteinschen »Sophonisbe« treten Wollust und Tugend im Streit auf. Zuletzt wird die Wollust entlarvt und läßt von der Tugend sich sagen: »Wol! wir wolln bald des Engels Schönheit sehn! Ich muß dir den geborgten Rock aus-

ziehen. | Kan sich ein Bettler in was ärgers nehn? | Wer wollte nicht für dieser Slavlin fliehen? | Wirff aber auch den Bettler-Mantel weg. | Schaut/ ist ein Schwein besudelter zu schauen? | Diß ist ein Krebs- und diß ein Aussatz-Fleck. | Muß dir nicht selbst für Schwer- und Eyter grauen? | Der Wollust Kopff ist Schwan/ der Leib ein Schwein. | Laßt uns die Schminck' im Antlitz auch vertilgen. | Hier fault das Fleisch/ dort frißt die Lauß sich ein/ | So wandeln sich in Koth der Wollust Liljen. | Noch nicht genug! zeuch auch die Lumpen aus; | Was zeigt sich nun? Ein Aaß/ ein todt Gerippe. | Besieh' itzt auch der Wollust innres Haus: | Daß man sie in die Schinder-Grube schippe!«<sup>2</sup> Das ist das alte allegorische Motiv von der Frau Welt. Aus dergleichen markanten Stellen ist hin und wieder auch den Autoren des vorigen Jahrhunderts eine Vorstellung von dem gekommen, worum es hier geht. »In den Reyen«, heißt es bei Conrad Müller, »wird der Druck der geschraubten Natur Lohensteins auf sein Sprachgenie geringer, weil das Schnörkelwerk seiner Worte, das sich seltsam an dem stilvollen Tempel der Tragödie ausnimmt, eigen mit dem Gaukelputz der Allegorie zusammenstimmt.«<sup>3</sup> Und wie im Wort manifestiert das Allegorische sich auch im Figuralen und im Szenischen. Das erreicht in den Zwischenspielen mit ihren personifizierten Eigenschaften, den fleischgewordenen Tugenden und Lastern, seinen Höhepunkt, ohne irgendwie auf sie beschränkt zu sein. Denn es erhellt, daß eine Typenreihe, wie König, Höfling, Narr sie bilden, von allegorischer Bedeutung ist. Hier gelten wieder die Divinationen des Novalis: »Eigentliche Schauszenen, nur die gehören aufs Theater. Allegorische Personen, die meisten sehn nur solche um sich. Kinder sind Hoffnungen, Mädchen sind Wünsche und Bitten.«<sup>4</sup> Einsichtsvoll weist das auf Zusammenhänge eigentlicher Schaustellung mit Allegorie. Deren Figurinen waren freilich im Barock andere und – christlich und höfisch – bestimmtere als Novalis sie ausmalt. Wie selten und wie schwankend sich die Fabel auf deren eigentümliche Moralität bezieht, darin verraten die Figuren sich als allegorisch. Im »Leo Armenius« bleibt ganz dunkel, ob Balbus einen Schuldigen oder einen Schuldlosen trifft. Genug daß es der König ist. Auch läßt sich anders nicht verstehn, daß nahezu beliebige Personen in das lebende Bild einer allegorischen Apotheose einrücken können.

Die »Tugend« preist den Masinissa<sup>5</sup>, einen erbärmlichen Wicht. Nie hat das deutsche Trauerspiel vermocht, die Züge der Person so geheim in tausend Falten einer allegorischen Gewandfigur, wie Calderon es konnte, zu verteilen. Nicht besser hat ihm Shakespeares große Interpretation der allegorischen Gestalt in neuen einzigartigen Rollen glücken wollen. »Gewisse Figuren Shakespeare's haben den physiognomischen Zug der Moral-Play-Allegorie an sich; doch nur für das geübteste Auge erkennbar; sie gehen, hinsichtlich dieses Zuges, gleichsam in der allegorischen Tarnkappe, umher. Derartige Figuren sind Rosenkranz und Gölldenstern.«<sup>6</sup> Dem deutschen Trauerspiel blieb die Unscheinbarkeit des Allegorischen dank der Vergaffung in den Ernst versagt. Das Bürgerrecht in dem profanen Drama leiht Allegorischem allein die Komik, wo sie jedoch im Ernst den Einzug hält, da ist es unversehens der tödliche.

Die wachsende Bedeutung des Zwischenspiels, das schon in der mittleren Periode des Gryphius vor der dramatischen Katastrophe die Stelle des Chores einnimmt<sup>7</sup>, fällt mit der zunehmenden Aufdringlichkeit seiner allegorischen Prachtentfaltung zusammen. Sie erreicht bei Hallmann den Höhepunkt. »Wie das Ornamentale der Rede das Konstruktive, den logischen Sinn überwuchert ... und sich zu Katarchesen verzerrt, so ... verdeckt das aus dem Redestil geborgte Ornamentale als inszeniertes Exemplum, inszenierte Antithese und inszenierte Metapher die Struktur des ganzen Dramas.«<sup>8</sup> Sinnfällig geben diese Zwischenspiele den Ertrag aus den Prämissen allegorischer Betrachtung, um welche das Vorangeschickte sich bemühte. Ob nach dem Beispiel des jesuitischen Schuldramas ein allegorisch, »spiritualiter« zutreffendes Exemplum aus der antiken Geschichte abgehandelt wird – Hallmann: der Dido-Reyen aus »Adonis und Rosibella«, der Callisto-Reyen aus »Catharina«<sup>9</sup> –, ob die Chöre, wie Lohenstein es bevorzugt, eine erbauliche Psychologie der Leidenschaften entwickeln, oder, wie bei Gryphius, die religiöse Reflexion in ihnen vorwaltet – mehr oder minder ist in allen diesen Typen der dramatische Vorfall nicht als einmaliger, vielmehr als die naturnotwendige, im Weltlauf angelegte Katastrophe aufgefaßt. Aber selbst die allegorische Nutzanwendung ist nicht Zuspitzung des dramatischen Verlaufs, son-

dern breites, exegetisches Zwischenspiel. Nicht einer aus dem andern schießen die Akte empor, sie staffeln sich vielmehr terrassenartig. In breiten Ebenen simultaner Umschau ist das dramatische Gefüge abgesetzt, wobei der Stufenbau des Zwischenspiels zum Standort einer ausladenden Statuarik wurde. »Es geht mit der Erwähnung des Exemplums in der Rede seine szenische Darstellung als lebendes Bild parallel (Adonis); es stehen solche Exempla sogar bis auf drei, vier und sieben gehäuft nebeneinander auf der Bühne (Adonis). Dieselbe szenische Umsetzung hat auch die rhetorische Apostrophe: Schau, wie . . . in den prophetischen Geisterreden erfahren.«<sup>10</sup> Mit aller Macht holt in der »stillen Vorstellung« der Wille zur Allegorie das verklingende Wort in den Raum zurück, um es der phantasielosen Anschauung zugänglich zu machen. Der, sozusagen, atmosphärische Ausgleich zwischen dem Raum einer visionären Wahrnehmung der dramatischen Person und der profanen des Zuschauers – ein theatralisches Wagnis, das selbst Shakespeare kaum je unternimmt – läßt, je weniger es diesen geringern Meistern gelungen ist desto deutlicher, seine Tendenz hervortreten. Die visionäre Beschreibung des lebenden Bildes ist ein Triumph barocker Drastik und barocker Antithetik – »Handlung und Reyen sind zwei getrennte Welten, sie unterscheiden sich wie Traum und Wirklichkeit«<sup>11</sup>. »So ist die dramatische Technik des Andreas Gryphius, daß in Handlung und Reyen die reale Welt der Dinge und Geschehnisse sehr scharf getrennt ist von einer idealen Welt der Bedeutungen und Ursachen.«<sup>12</sup> Ist es erlaubt, dieser beiden Aussagen als zweier Prämissen sich zu bedienen, so ist der Schluß nicht weit, daß die im Reyen vernehmbar sich machende Welt die der Träume und Bedeutungen sei. Erfahrung von der Einheit dieser beiden ist eigener Besitz des Melancholikers. Doch auch die radikale Trennung von Handlung und von Zwischenspiel besteht nicht vor den Augen seines erwählten Beschauers. Hier und da tritt im dramatischen Vorgang selber die Verbindung zutage. So wenn im Reyen Agrippina von Seejungfrauen sich gerettet findet. Nirgends bezeichnenderweise schöner und eindringlicher, als durch die Person eines Schlafenden, wie das Intermezzo nach dem IV. Akt des »Papinian« in dem Kaiser Bassian ihn vorstellt. Während seines Schlummers führt ein

Reyen sein bedeutendes Spiel auf. »Der K  yser erwachet und gehet traurig ab.«<sup>13</sup> »Wie sich übrigens der Dichter, dem Gespenster Realitäten waren, die Verbindung dieser mit Allegorien vorgestellt hat, bleibt eine m   ige Frage«<sup>14</sup>, bemerkt Steinberg mit Unrecht. Gespenster wie die tief bedeutenden Allegorien sind Erscheinungen aus dem Reiche der Trauer; durch den Trauernden, den Grübler über Zeichen und Zukunft, werden sie angezogen. Nicht gleich klar liegen die Zusammenhänge für das eigentümliche Auftreten der Geister von Lebenden. »Die Seele der Sophonisbe« tritt in dem ersten Reyen jenes Lohensteinschen Trauerspiels ihren Leidenschaften gegenüber<sup>15</sup>, während im Hallmannschen Szenar zur »Liberata«<sup>16</sup> und in »Adonis und Rosibella«<sup>17</sup> es nur um die Verkleidung ins Gespenst sich handelt. Wenn Gryphius einen Geist in der Gestalt Olympiens kommen läßt<sup>18</sup>, so ist das eine neue Wendung des Motivs. Das alles bedeutet natürlich nicht reinen »Unsinn«<sup>19</sup>, wie Kerckhoffs bemerkt, gibt vielmehr ein absonderliches Zeugnis von dem Fanatismus, der auch das schlechthin Singuläre, die Person, im Allegorischen vervielfältigt. Um eine noch weit mehr bizarre Allegorisierung handelt es sich vielleicht in einer Vorschrift, die sich in der »Sophia« Hallmanns findet: wenn nämlich, wie man fast vermuten muß, es nicht zwei Tote, vielmehr Erscheinungen des Todes sind, die als »zwey Todte mit Pfeilen . . . ein höchst trauriges Ballet nebst untergemischten grausamen Geberden gegen die Sophie tantzen«<sup>20</sup>. Dergleichen ist gewissen emblematischen Darstellungen verwandt. Die »Emblemata selectiora« etwa haben eine Tafel<sup>21</sup>, die eine Rose gleichzeitig halb bl  hend, halb verwelkt, die Sonne in der gleichen Landschaft auf- und untergehend zeigt. »Das Wesen des Barock ist die Gleichzeitigkeit seiner Handlungen«<sup>22</sup>, heißt es ziemlich grobschl  chtig, doch in einer Ahnung des Sachverhaltes bei Hausenstein. Denn für das Vergegenwärtigen der Zeit im Raume – und was ist deren Säkularisierung anderes, als in die strikte Gegenwart sie wandeln? – ist Simultaneisierung des Geschehens das gründlichste Verfahren. – Die Zweiheit von Bedeutung und von Wirklichkeit hat in der Einrichtung der Bühne sich gespiegelt. Der Zwischenvorhang ließ ein Spiel auf der Vorderbühne mit Szenen, welche in die ganze Tiefe sich erstreckten, wechseln. Und »der Prunk, den man zu entfalten nicht zögerte, konnte . . . nur

auf der Hinterbühne recht vorgeführt werden«<sup>23</sup>. Da nun die Auflösung der Situation nicht tunlich ohne die Apotheose des Schlusses war, so konnten sich die Verwicklungen im beschränkten Raume der Vorderbühne nur schürzen, die Lösung fand in der allegorischen Fülle statt. Die gleiche Teilung geht durch die tektonische Struktur des Ganzen. Es wurde angedeutet, daß ein klassizistisches Gerüst zum Ausdrucksstil in diesen Dramen kontrastierend steht. Auf ein entsprechendes Faktum stieß Hausenstein und behauptet, das Mathematische bestimme die Gestaltung des Außenbaus bei Schloß und Haus, bis zu einem gewissen Grade selbst bei der Kirche, der Innenstil sei das Feld der wuchernden Einbildungskraft<sup>24</sup>. Wenn anders Überraschung, ja Verschlingung im Aufbau dieser Dramen für etwas steht und gegen eine klassizistische Durchsichtigkeit des Handlungslaufes zu betonen ist, so ist der Exotismus in der Stoffwahl ihm nicht fremd. Das Trauerspiel veranlaßt zur Erfindung der dichterischen Fabel nachdrücklicher als die Tragödie. Und wurde hier aufs bürgerliche Trauerspiel verwiesen, so könnte man in diesem Sinne weit gehen und an den ersten Titel über Klingers »Sturm und Drang« erinnern wollen. »Der Wirrwarr« hatte der Dichter dies Drama genannt. Verwicklung sucht schon das barocke Trauerspiel mit seinen Wechselfällen und Intrigen. Greifbar deutlich ist gerade hier, wie genau die Allegorie es betrifft. In einer komplizierten Konfiguration setzt sich der Sinn von seiner Handlung wie Lettern im Monogramm durch. Birken nennt eine Art der Singspiele ein Ballett, »damit andeutend, daß die Stellung und Anordnung der Figuren, und die Pracht des äußern Aufzuges dabei das Wesentlichste ist. Ein solches Ballett ist weiter Nichts als ein allegorisches Gemälde mit lebenden Figuren ausgeführt, und in seinen Szenen wechselnd. Das Gesprochene will Nichts weniger als ein Dialog sein; es ist nur eine Erklärung der Bilder, von ihnen selbst hergesagt.«<sup>25</sup>

Diese Erklärungen betreffen, wenn anders man auf die forcierte Anwendung verzichtet, auch Trauerspiele. Daß es in ihnen um die Schaustellung einer allegorischen Typik sich handelt, erhellt allein aus der Gepflogenheit der Doppeltitel. Es lohnte wohl der Mühe, nachzuforschen, warum nur Lohenstein nichts von ihr weiß. Von solchen Titeln geht der eine auf die Sache, der andere

auf das Allegorische daran. In Anlehnung an mittelalterlichen Sprachgebrauch erscheint das allegorische Gebilde triumphierend. »Wie nun Catharine den sieg der heiligen liebe über den tod vorhin gewiesen, so zeigen diese den triumph oder das sieges-gepränge des todes über die irdische liebe«<sup>26</sup>, heißt es in der Inhaltsangabe von »Cardenio und Celinde«. »Der Hauptzweck dieses Hirtenspieles«, bemerkt Hallmann zu »Adonis und Rosibella«, »ist die Sinnreiche und über den Todt triumphierende Liebe.«<sup>27</sup> »Obsiegende Tugend« übertitelt Haugwitz den »Soliman«. Die neuere Mode dieser Ausdrucksform kam aus Italien, wo die trionfi in den Prozessionen herrschten. Die eindrucksvolle Übersetzung der »Trionfi«<sup>28</sup>, die 1643 in Köthen erschien, mag für die Geltung dieses Schemas förderlich gewesen sein. Von jeher war Italien, das Ursprungsland der Emblemantik, in diesen Dingen tonangebend gewesen. Oder wie Hallmann sagt: »Die Italiäner gleich wie sie in allen Erfindungen excelliren: also haben sie nichts weniger in Emblematischer Entschattung« der »Menschlichen Unglückseeligkeit ... ihre Kunst erwiesen.«<sup>29</sup> Nicht selten ist die Rede in den Dialogen nur die an allegorischen Konstellationen, in welchen die Figuren zueinander sich befinden, hervorgezauberte Unterschrift. Kurz: die Sentenz erklärt das Szenenbild als seine Unterschrift für allegorisch. In diesem Sinne können denn Sentenzen sehr passend »schöne eingemengte Sprüche«<sup>30</sup> heißen, wie Klai in der Vorrede des Herodesdramas sie nennt. Bestimmte Weisungen sind noch von Scaliger her für ihre Anordnung im Umlauf. »Die Lehr- und Danksprüche (lies: Denksprüche) sind gleichsam des Trauerspiels Grundseulen; Solche aber müssen nicht von Dienern und geringen Leuten/ sondern von den fürnemsten und ältesten Personen angeführet ... werden.«<sup>31</sup> Aber nicht nur eigentlich emblematische Aussprüche<sup>32</sup>, sondern ganze Reden klingen hin und wieder, als stünden sie von Haus aus unter einem allegorischen Kupfer. So die Eingangsverse des Helden im »Papinian«. »Wer über alle steigt und von der stoltzen höh. Der reichen ehre schaut, wie schlecht der pövel geh, | Wie unter ihm ein reich in lichten flammen krache, | Wie dort der wellen schaum sich in die felder mache | Und hier der himmel zorn, mit blitz und knall vermischet, | In thürm und tempel fahr, und was die nacht erfrischt, | Der heiße tag verbrenn, und seine



sieges-zeichen. Sieht hier und dar verschränkt mit vielmahl tausend leichen, Hat wol (ich geb es nach) viel über die gemein. Ach! aber ach! wie leicht nimmt ihn der schwindel ein.«<sup>33</sup> Was in barocker Malerei der Lichteffect, ist hier Sentenz: grell blitzt sie in dem Dunkel allegorischer Verschlingung auf. Wiederum schwingt sich eine Brücke zu älterem Ausdruck hinüber. Wenn Wilken in seiner Schrift »Über die kritische Behandlung der geistlichen Spiele« die Rollen solcher Spiele mit Spruchbändern, die »auf alten gemälden zu den bildern der personen, denen sie aus dem Munde gehen . . . beigelegt sind«<sup>34</sup>, verglichen hat, so kann das gleiche von vielen Stellen der Trauerspieltexte gelten. »Uns stört es«, konnte vor fünfundzwanzig Jahren R. M. Meyer noch schreiben, »wenn auf den Gemälden alter Meister den Figuren Spruchbänder aus dem Munde hingen . . . und wir schauern fast bei der Vorstellung, daß einmal jegliche von Künstlerhänden gefertigte Gestalt gleichsam ein solches Band im Munde trug, das der Beschauer lesen sollte wie einen Brief, um den Boten dann wieder zu vergessen. Dennoch dürfen wir . . . nicht übersehen: daß dieser fast kindlichen Auffassung des Einzelnen eine großartige Gesamtauffassung zu Grunde lag.«<sup>35</sup> Freilich wird deren kritische Betrachtung aus dem Stegreif sie nicht nur halbherzig beschönigen sondern auch von ihrem Verständnis sich so weit entfernen müssen, wie der Verfasser es mit der Erklärung tut, aus der »Urzeit« da »alles belebt« war, sei diese Anschauungsweise herzuleiten. Vielmehr – und das wird darzulegen sein – ist im Verhältnis zum Symbol die abendländische Allegorie ein spätes, auf sehr prägnanten kulturellen Auseinandersetzungen beruhendes Gebilde. Dem Spruchband ist die allegorische Sentenz vergleichbar. Und wieder anders ließe sie als Rahmen, als obligater Ausschnitt sich bezeichnen, in den die Handlung, stets verändert, stoßweise einrückt, um sich als emblematisches Sūjet darin zu zeigen. Was das Trauerspiel kennzeichnet, ist also durchaus nicht Unbeweglichkeit, ja auch nur Langsamkeit des Vorgangs – »au lieu du mouvement on rencontre l'immobilité«<sup>36</sup>, bemerkt Wysocki – sondern die intermittierende Rhythmik eines beständigen Einhaltens, stoßweisen Umschlagens und neuen Erstarrens.

Je nachdrücklicher ein Vers sich als Sentenz einprägen will, desto reicher pflegt der Dichter ihn mit Namen von Dingen auszustatten, die der emblematischen Schilderei des Gemeinten entsprechen. Das Requisit, dessen Bedeutung im Barocktrauerspiel angelegt ist, bevor sie mit der Befugnis des Schicksalsdramas offenkundig wird, tritt in der Form der emblematischen Metapher im XVII. Jahrhundert schon aus der Latenz. In einer Stilgeschichte dieser Zeit – die Erich Schmidt zwar plante, aber nicht verwirklicht hat<sup>37</sup> – wäre mit den Belegen dieser Bildmanier ein stattliches Kapitel anzufüllen. In ihnen allen ist die überwuchernde Metaphorik, der »ausschließlich sinnliche Charakter«<sup>38</sup> der Redefiguren einer Neigung zur allegorischen Ausdrucksweise, nicht aber einer viel berufenen »poetischen Sinnlichkeit« zuzurechnen, weil gerade die entwickelte Sprache, und zwar auch die poetische, die ständige Betonung eines Metaphorischen, das ihr zugrunde liegt, vermeidet. Doch auf der andern Seite »das Prinzip ..., die Sprache eines Teiles ihres sinnlichen Charakters zu entkleiden, sie abstrakter zu gestalten« als solches, »das sich bei Bestrebungen, die Sprache feinerem geselligen Verkehr dienstbar zu machen, stets offenbart«<sup>39</sup>, in jener »modischen« Manier zu reden aufzusuchen, ist ebenso verkehrt und eine irrige Verallgemeinerung von einem Grundsatz »alamodischer« Stutzersprache auf die »modische« der damaligen großen Poesie. Denn das Präziöse dieser, wie überhaupt barocker Ausdrucksweise liegt zum großen Teile in dem extremen Rückgang auf die Worte für Konkreta. Und die Manie, dergleichen einzusetzen einerseits, die elegante Antithetik andererseits zu zeigen, ist so entschieden, daß dem Abstraktum, wenn es denn schon unvermeidlich scheint, ganz ungemein oft das Konkretum dergestalt beigegeben ist, daß neue Worte zustandekommen. So: »Verleumbdungs-Blitz«<sup>40</sup>, »Hoffahrts-Gift«<sup>41</sup>, »Unschulds-Zedern«<sup>42</sup>, »Freundschafts-Blut«<sup>43</sup>. Oder: »So weil auch Mariamn' als eine Natter beißt. Und mehr die Zwietrachts-Gall' als Friedens-Zucker liebet.«<sup>44</sup> Triumphierend erweist sich das Gegenstück solcher Anschauungsweise, wo die bedeutende Aufteilung eines Lebendigen in die *disiecta membra* der Allegorie gelingt, so wie in einem Bilde des Hoflebens bei Hallmann. »Es hat Theodoric auch auff dem Meer geschifft/ Wo statt der Wellen/ Eiß; des Saltzes/ heimlich Gift/ Der

Ruder/ Schwerd und Beil; der Seegel/ Spinnewebe; | Der Ancker/ falsches Bley/ des Nachens Glaß umgeben.«<sup>45</sup> »Jeder Einfall«, heißt es sehr treffend bei Cysarz, »wird zum Bild platt gewalzt, sei er auch noch so abstrakt, und dieses Bild wird dann in Worte gestanzt, sei es auch noch so konkret.« Unter den Dramatikern unterliegt keiner dieser Manier wie Hallmann. Sie verdirbt ihm das Konzept seiner Dialoge. Denn kaum stellt irgendeine Kontroverse sich ein, so ist sie auch im Handumdrehen schon vom einen oder anderen Unterredner in ein Gleichnis verwandelt, das durch viele Repliken mehr oder weniger variiert, fortwuchert. Mit der Bemerkung »Der Tugenden Pallast kan Wollust nicht beziehn« beleidigt Sohemus den Herodes schwer: und der, weit entfernt diese Beschimpfung zu ahnden, versinkt bereits in die Allegorie: »Man siehet Eisen-Kraut bey edlen Rosen blühn.«<sup>46</sup> So verdunsten vielfach die Gedanken in Bildern<sup>47</sup>. Auf einige der ungeheuerlichen Sprachgebilde, zu denen insbesondere diesen Dichter die Jagd nach den »concetti« führte, ist von so manchen Literaturhistorikern gewiesen worden<sup>48</sup>. »Mund und Gemüthe stehn in einem Mein-eids-Kasten | Dem hitz'ger Eifer nun die Riegel loß gemacht.«<sup>49</sup> »Seht/ wie dem Pheroras das traur'ge Sterbe-Kleid | Im Gifft-Glas wird gereicht.«<sup>50</sup> »Imfall die Warheit kan der Greuel-That erhell'n/ | Daß Mariamnens Mund unreine Milch gesogen | Aus Tyridatens Brust/ so werde stracks vollzogen/ | Was Gott und Recht befiehlt/ und Rath und König schleußt.«<sup>51</sup> Gewisse Worte, bei Hallmann zumal »Comet«, finden groteske allegorische Verwendung. Um Unheilvolles, das im Schlosse zu Jerusalem sich zuträgt, zu kennzeichnen, bemerkt Antipater, daß »die Cometen sich in Salems Schloß begatten«<sup>52</sup>. Stellenweise scheint dies Bilderwesen kaum mehr regiert und das Dichten in Gedankenflucht auszuarten. Ein Musterstück dieser Art stellt Hallmann: »Die Frauen-List: Wenn meine Schlang' in edlen Rosen lieget/ | Und Züngelnd saugt den Weißheits-vollen Safft/ | Wird Simson auch von Delilen besieget/ | Und schnell beraubt der überird'schen Krafft: | Hat Joseph gleich der Juno Fahn getragen/ | Herodes ihn geküßt auff seinem Wagen/ | So schaut doch/ wie ein Molch (möglicherweise für: Dolch) diß Karten-Blat zerritzt/ | Weil ihm sein Eh-Schatz selbst durch List die Bahre schnitzt.«<sup>53</sup> In der »Maria Stuarda« des Haugwitz

bemerkt – sie spricht von Gott – eine Kammerfrau zur Königin: »Er treibt die See von unsern Hertzen/ | Daß derer Wellen stoltzer Guß | Uns oft erziehlet heisse Schmertzen/ | Doch ist es nur der Wunder-Fluß/ | Durch dessen unbegreiflichs regen/ | Sich unsers Unglücks Krankheit legen.«<sup>54</sup> Das ist ebenso dunkel und ebenso reich an Anspielungen wie die Psalmdichtung von Quirinus Kuhlmann. Die rationalistische Kritik, die diese Dichtungen in Acht und Bann tut, setzt mit Polemik gegen ihre sprachliche Allegorese ein. »Welche hieroglyphische und Rätzel-mässige Dunkelheit schwebet über dem gantzen Ausdruck«<sup>55</sup>, heißt es von einer Stelle der Lohensteinschen »Cleopatra« in Breitingers »Critischer Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse«. »Er hüllet die Begriff' in Gleichniß und Figur | als einen Kerker ein«<sup>56</sup>, bemerkt im gleichen Sinne Bodmer gegen Hofmannswaldau.

Diese Dichtung war in der Tat unfähig, den derart ins bedeutende Schriftbild gebannten Tiefsinn im beseelten Laut zu entbinden. Ihre Sprache ist voll von materialischem Aufwand. Niemals ist unbeschwingter gedichtet worden. Die Umdeutung der antiken Tragödie ist um nichts befremdender als die neue Hymnenform, die dem – wie immer dunklen und barocken – Schwung des Pindar gleichen wollte. Dem deutschen Trauerspiele des Jahrhunderts ist – mit Baader zu reden – nicht gegeben, sein Hieroglyphisches lautbar zu machen. Denn seine Schrift verklärt sich im Laute nicht; vielmehr bleibt dessen Welt ganz selbstgenugsam auf die Entfaltung ihrer eigenen Wucht bedacht. Schrift und Laut stehen in hochgespannter Polarität einander gegenüber. Ihr Verhältnis begründet eine Dialektik, in deren Licht der »Schwulst« als durch und durch planvolle, konstruktive Sprachgeberde sich rechtfertigt. Die Wahrheit zu sagen, fällt diese Ansicht der Sache, als der reichsten und glücklichsten eine, dem, der die Quellenschriften aufgeschlossen vornimmt, in den Schoß. Nur wo ein Schwindel vor der Tiefe ihres Abgrunds die Kraft des forschenden Durchdenkens überwog, konnte der Schwulst zum Popanz der epigonalen Stilistik werden. Die Kluft zwischen bedeutendem Schriftbild und berauschendem Sprachlaut nötigt, wie das gefestete Massiv der Wortbedeutung in ihr aufgerissen wird, den Blick in die Sprachtiefe. Und wie-

wohl das Barock die philosophische Reflexion über dieses Verhältnis nicht kannte, geben Böhmes Schriften nicht zu mißdeutende Winke. Jakob Böhme, der größten Allegoriker einer, hat, wo er auf Sprache zu reden kommt, den Wert des Lautes dem stummen Tiefsinn gegenüber hochgehalten. Er hat die Lehre von der ›sensualischen‹ oder Natur-Sprache entwickelt. Und zwar ist diese nicht – das ist entscheidend – das Lautwerden der allegorischen Welt, als welche vielmehr ins Schweigen gebannt bleibt. ›Wortbarock‹ und ›Bildbarock‹ – wie Cysarz diese Ausdrucksformen nur eben benannt hat – sind polar ineinander fundiert. Unermeßlich ist im Barock die Spannung zwischen Wort und Schrift. Das Wort, so darf man sagen, ist die Ekstase der Kreatur, ist Bloßstellung, Vermessenheit, Ohnmacht vor Gott; die Schrift ist ihre Sammlung, ist Würde, Überlegenheit, Allmacht über die Dinge der Welt. So wenigstens gilt es im Trauerspiel, während in Böhmes freundlicherer Anschauung ein positiveres Bild der Lautsprache steht. »Das ewige Wort oder Göttliche Hall oder Stimme/ welche ein Geist ist/ das hat sich in Formungen als in ein außgesprochen Wort oder Hall mit der Gebährung des grossen Mysterii eingeführet/ und wie das Freuden-spiel im Geiste der ewigen Gebährung in sich selber ist/ also ist auch der Werckzeug/ als die außgesprochene Form in sich selber/ welches der lebendige Hall führet/ und mit seinem eigenen ewigen Willen-geist schläget/ daß es lautet und hallet/ gleich wie eine Orgel von vielen Stimmen mit einer einigen Luft getrieben wird/ daß eine jede Stimme/ ja eine jede Pfeiffe ihren Thon gibt.«<sup>57</sup> »Alles was von GOtt geredet/ geschrieben oder gelehret wird/ ohne die Erkäntnüß der Signatur, das ist stumm und ohne Verstand/ dann es kommt nur aus einem historischen Wahn/ von einem andern Mund/ daran der Geist ohne Erkäntnüß stumm ist: So ihm aber der Geist die Signatur eröffnet/ so verstehet er des andern Mund/ und versteht ferner/ wie sich der Geist ... im Hall mit der Stimme hat offenbahret ... Dann an der äusserlichen Gestaltnüß aller Creaturen/ an ihrem Trieb und Begierde/ item, an ihrem außgehenden Hall/ Stimm oder Sprache/ kennet man den verborgenen Geist ... Ein jedes Ding hat seinen Mund zur Offenbahrung. Und das ist die Natur-sprache/ daraus jedes Ding aus seiner Eigenschaft redet/ und sich immer selber offenbahret.«<sup>58</sup> Die Lautsprache ist

demnach der Bereich der freien, ursprünglichen Äußerung der Kreatur, wogegen das allegorische Schriftbild die Dinge in den exzentrischen Verschränkungen der Bedeutung versklavt. Diese Sprache, wie sie bei Böhme die der seligen, im Vers der Trauerspiele der gefallenen Kreaturen ist, wird als natürlich nicht nur ihrem Ausdruck, vielmehr selbst ihrer Genesis nach angesetzt. »Von den Wörtern ist diese alte Streitfrage/ ob dieselbige(!)/ als äusserliche Anzeigen unsers inwendigen Sinnbegriffs/ weren von Natur oder Chur/ natürlich oder willkürlich/ φύσει oder θέσει: Und wird von den Gelahrten/ was die Wörter in den Hauptsprachen betrifft/ dieses einer sonderbaren natürlichen Wirkung zugeschrieben.«<sup>59</sup> Selbstverständlich ging unter den »Hauptsprachen« die »deutsche Haupt- und Heldensprache« – so zum ersten Male in Fischarts »Geschichtklitterung« 1575 – voran. Ihre unmittelbare Abstammung vom Hebräischen war weitverbreitete Theorie und nicht die radikalste. Andere führten das Hebräische, Griechische, Lateinische sogar aufs Deutsche zurück. Man »bewies«, sagt Borinski, »in Deutschland historisch aus der Bibel, daß ursprünglich die ganze Welt, also auch die des klassischen Altertums, deutsch sei«<sup>60</sup>. So suchte man einerseits die entlegensten Bildungsgehalte sich anzueignen, andererseits war man darauf bedacht, das Erkünstelte dieser Haltung zu vertuschen und bemühte sich um eine heftige Verkürzung der historischen Perspektive. Im gleichen atmosphärenlosen Raum ist alles aufgestellt. Was aber die gänzliche Angleichung aller Lautphänomene an einen Urstand der Sprache betrifft, so wurde die bald spiritualistisch, bald ins Naturalistische gewendet. Die Theorie von Böhme und die Praxis der Nürnberger bezeichnen die Extreme. Für beides lag bei Scaliger ein, gewiß nur sachlicher, Ausgangspunkt. Die fragliche Stelle der »Poetik« lautet merkwürdig genug. »In A, latitudo. In I, longitudo. In E, profunditas. In O, coarctatio . . . Multum potest ad animi suspensionem, quae in Voto, in Religione: praesertim cum producitur, vt dij. etiam cum corripitur: Pij. Et ad tractum omnen denique designandum, Littora, Lites, Lituus, It, Ira, Mitis, Diues, Ciere, Dicere, Diripiunt . . . Dij, Pij, Iit: non sine manifestissima spiritus profectione. Lituus non sine soni, quem significat, similitudine . . . P, tamen quandam quaerit firmitatem. Agnosco enim in Piget, pudet, poenitet, pax, pugna, pes, paruus, pono,

pauor, piger, aliquam fictionem. Parce metu, constantiam quam insinuat. Et Pastor plenius, quam Castor. sic Plenum ipsum, et Purum, Posco, et alia eiusmodi. T, vero plurimum sese ostentat: Est enim litera sonitus explicatrix, fit namque sonus aut per S, aut per R, aut per T. Tuba, tonitru, tundo. Sed in fine tametsi maximam verborum claudit apud Latinos partem, tamen in iis, quae sonum afferunt, affert ipsum quoque soni non minus. Rupit enim plus rumpit, quam Rumpo.«<sup>61</sup> Analog, unabhängig von Scaliger selbstverständlich, hat Böhme seine Lautspekulationen verfolgt. »Nicht als ein Reich der Wörter, sondern . . . in ihre Laute und Klänge aufgelöst«<sup>62</sup>, steht die Sprache der Kreaturen ihm im Gemüt. »A war ihm der erste Buchstabe, der aus dem Herzen dringt, i das Zentrum der höchsten Liebe, das r weil es ›schnarrt, prasselt und rasselt‹, hat den Charakter des Feuerquelles, s war ihm heiliges Feuer.«<sup>63</sup> Man darf annehmen: die Evidenz, welche solche Beschreibungen damals gehabt haben, verdanken sie zum Teil der Lebenskraft der Dialekte, die noch überall in Blüte standen. Denn die Normierungsversuche der Sprachgesellschaften beschränkten sich auf das Schriftdeutsch. – Andererseits wurde die kreatürliche Sprache naturalistisch als onomatopoetisches Gebilde beschrieben. Buchners Poetik ist dafür bezeichnend und führt darin nur seines Lehrers Opitz Meinung durch<sup>64</sup>. Eigentliche Onomatopoetik ist zwar gerade nach Buchner in den Trauerspielen nicht statthaft<sup>65</sup>. Aber eben das Pathos ist gewissermaßen der königliche Naturlaut des Trauerspiels. Am weitesten gehen die Nürnberger. Klajus behauptet, »es sei kein Wort im Deutschen, welches nicht Dasjenige, was es bedeute, durch ein ›sonderliches Gleichniß‹ ausdrücke«<sup>66</sup>. Umgekehrt wendet Harsdörffer den Satz. »Die Natur redet in allen Dingen/ welche ein Getön von sich geben/ unsere Teutsche Sprache/ und daher haben etliche wännen wollen/ der erste Mensch Adam habe das Geflügel und alle Thier auf Erden nicht anderst als mit unseren Worten nennen können/ weil er jedes eingeborne selbstlautende Eigenschafft Naturmäßig ausgedruket; und ist sich deswegen nicht zu verwundern/ daß unsere Stammwörter meinsten Theils mit der heiligen Sprache gleichstimmig sind.«<sup>67</sup> Daraus leitete er die Aufgabe der deutschen Lyrik ab, »diese Sprache der Natur gleichsam in Worten und Rhythmen aufzufangen. Für ihn wie auch für Birken war eine solche Lyrik

sogar eine religiöse Forderung, weil Gott es ist, der sich im Rauschen der Wälder ... und im Brausen des Sturmes offenbart.«<sup>68</sup> Ähnliches kommt im Sturm und Drang wieder zum Vorschein. »Die allgemeine Sprache der Völker ist Thränen und Seufzer; – ich verstehe auch den hilflosen Hottentotten und werde mit Gott, wenn ich aus Tarent bin, nicht taub sein! ... Der Staub hat Willen, das ist mein erhabenster Gedanke an den Schöpfer, und den allmächtigen Trieb zur Freiheit schätz' ich auch in der sich sträubenden Fliege.«<sup>69</sup> Das ist die Philosophie der Kreatur und ihrer Sprache, gelöst aus dem Zusammenhang des Allegorischen.

Die Ableitung des Alexandriners als Versform des barocken Trauerspiels aus jener strengen Unterschiedenheit der beiden Hälften, die oft zur Antithetik führt, reicht nicht ganz hin. Nicht weniger charakteristisch ist, wie mit der logischen – und wenn man will: der klassizistischen – Gestaltung der Fassade die phonetische Wildheit im Innern kontrastiert. Ist doch, mit Omeis zu reden, der »tragische Stilus ... mit prächtigen, langtönenden Wörtern angefüllt«<sup>70</sup>. Wenn man im Angesicht der kolossalen Proportion barocker Baukunst und barocker Malerei die »Raumerfüllung vortäuschende Eigenschaft«<sup>71</sup> von beiden hervorheben konnte, so hat die im Alexandriner malerisch ausladende Sprache des Trauerspiels die gleiche Aufgabe. Die Sentenz muß – so stationär auch die von ihr getroffene Handlung im Moment verharret – Bewegung wenigstens vortäuschen; darin lag eine technische Notwendigkeit des Pathos. Deutlich wird die Gewalt, die noch Sentenzen, weil überhaupt dem Verse, eignet, von Harsdörffer anschaulich gemacht. »Warum solche Spiele meistens in gebundner Rede geschrieben werden? Antwort: weil die Gemüter eiferrigst sollen bewegt werden/ ist zu den Trauer- und Hirtenspielen das Reimgebäud bräuchlich/ welches gleich einer Trompeten die Wort/ und Stimme einzwenget/ daß sie so viel grössern Nachdruck haben.«<sup>72</sup> Und da die an dem Bilderfundus oftmals unfrei haftende Sentenz das Denken gern in ausgefahrene Gleise schiebt, wird Lautliches um so beachtenswerter. Unvermeidlich war, daß die stilkritische Behandlung auch des Alexandriners dem allgemeinen Irrtum der älteren Philologie verfiel, die antiken Anregungen oder auch Vorwände



der Formgebung als die Indizien ihres Wesens hinzunehmen. Typisch ist folgende in ihrem ersten Teile sehr zutreffende Anmerkung aus Richters Untersuchung »Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670«: »Der besondere Kunstwert der großen Dramatiker des 17. Jahrhunderts hängt mit der schöpferischen Ausprägung ihres Wortstiles aufs engste zusammen. Viel mehr als die Charakteristik oder gar die Komposition ... behauptet die hohe Tragödie des 17. Jahrhunderts ihre einzige Stellung durch das, was sie mit den rhetorischen Kunstmitteln, die in letzter Linie immer auf die Antike zurückgehen, leistet. Aber die bilderschwere Gedrungenheit und der festgefügte Bau der Perioden und Stilfiguren widerstrebten nicht nur dem Gedächtnis der Schauspieler, sondern sie wurzelten doch in dieser völlig heterogenen Formwelt der Antike so sehr, daß der Abstand von der Volkssprache ein unendlich großer war ... Es ist bedauerlich, daß man ... keinerlei Dokumente darüber besitzt, wie sich der Durchschnittsmensch mit ihr abfand.«<sup>73</sup> Wäre selbst die Sprache dieser Dramen ausschließlich Gelehrtenangelegenheit gewesen, so hätten Ungeschulte immer an den Schaustücken ihre Freude gehabt. Aber der Schwulst entsprach den Ausdrucksimpulsen der Zeit, und diese Impulse pflegen ungleich stärker zu sein, als der verstandesmäßige Anteil an einer bis in die Einzelheiten transparenten Fabel. Die Jesuiten, die sich meisterhaft auf das Publikum verstanden, haben bei ihren Aufführungen kaum ein ausschließlich lateinkundiges Auditorium gehabt<sup>74</sup>. Sie durften der alten Wahrheit sich überzeugt halten, daß die Autorität einer Äußerung so wenig von ihrer Faßlichkeit abhängt, daß sie durch Dunkelheit vielmehr gesteigert werden kann.

Die sprachtheoretischen Grundsätze und die Gepflogenheiten dieser Dichter treiben ein Grundmotiv allegorischer Anschauung an einer durchaus überraschenden Stelle hervor. In den Anagrammen, den onomatopoetischen Wendungen und vielen Sprachkunststücken anderer Art stolziert das Wort, die Silbe und der Laut, emanzipiert von jeder hergebrachten Sinnverbindung, als Ding, das allegorisch ausgebeutet werden darf. Die Sprache des Barock ist allezeit erschüttert von Rebellionen ihrer Elemente. Und die folgende Stelle aus Calderons Herodesdrama ist nur der Anschaulichkeit nach, dank ihrer Kunst, verwandten,

insbesondere des Gryphius, überlegen. Durch einen Zufall wird Mariamne, des Herodes Gattin, der Fetzen eines Briefes ansichtig, in welchem ihr Gemahl, für den Fall seines eigenen Todes, sie, seine vermeintlich gefährdete Ehre zu wahren, zu töten befiehlt. Diese Fetzen nimmt sie vom Boden auf und von ihrem Inhalt gibt sie in höchst prägnanten Versen sich Rechenschaft. »Was enthalten denn die Blätter? Tod ist gleich das erste Wort, Das ich finde; hier steht: Ehre, Und dort les' ich: Mariamne. Was ist dieses? Himmel, rette! Denn sehr viel sagt in drei Worten Mariamne, Tod und Ehre. Hier steht: in der Stille; hier: Würde; hier: heischt; und hier: Streben; Und hier: sterb' ich, fährt es fort. Doch was zweifl' ich? Schon belehren Mich die Falten des Papiers, Die, entfaltend solchen Frevel, Auf einander sich beziehen. Flur, auf deinem grünem Teppich, Laß mich sie zusammen fügen!«<sup>75</sup> Die Worte erweisen sich noch in ihrer Vereinzelung verhängnisvoll. Ja man ist versucht zu sagen, schon die Tatsache, daß sie, so vereinzelt, noch etwas bedeuten, gibt dem Bedeutungsrest, der ihnen verblieb, etwas Drohendes. Dergestalt wird die Sprache zerbrochen, um in ihren Bruchstücken sich einem veränderten und gesteigerten Ausdruck zu leihen. Das Barock hat in die deutsche Rechtschreibung die Majuskel eingebürgert. Nicht nur der Anspruch auf Pomp sondern zugleich das zerstückelnde, dissoziierende Prinzip der allegorischen Anschauung kommt darin zur Geltung. Zweifellos haben zunächst von den großgeschriebenen Worten viele für den Leser einen Einschlag ins Allegorische gewonnen. Die zertrümmerte Sprache hat in ihren Stücken aufgehört, bloßer Mitteilung zu dienen und stellt als neugeborner Gegenstand seine Würde neben die der Götter, Flüsse, Tugenden und ähnlicher, ins Allegorische hinüberschillernder Naturgestalten. So ganz besonders drastisch, wie gesagt, beim jüngern Gryphius. Läßt ein Gegenstück zu der unvergleichlichen Calderonstelle dem Deutschen sich auch weder hier noch sonst entnehmen, so tritt denn doch neben die Feinheit des Spaniers die Wucht des Andreas Gryphius nicht unrühmlich. Denn ganz erstaunlich meistert er die Kunst, Personen wie mit ausgebrochenen Redestücken einander im Disput entgegen zu lassen. So in der »zweiten Abhandlung« des »Leo Armenius«. »Leo: Diß hauß wird stehn, dafern des hauses feinde fallen. Theodosia: Wo

nicht ihr fall verletzt, die dieses hauß umwallen. | Leo: Umwallen mit dem schwerdt. Theodosia: Mit dem sie uns beschützt. | Leo: Das sie auf uns gezuckt. Theodosia: Die unsern stuhl gestützt.«<sup>76</sup> Wo die Entgegnungen böse und heftig werden, finden sich Häufungen zerstückter Redeteile mit Vorliebe. Sie sind bei Gryphius zahlreicher als bei den Spätern<sup>77</sup> und fügen nebst den schroffen Lakonismen sich gut in das stilistische Gesamtbild seiner Dramen: denn beide rufen sie den Eindruck des Zerbrochenen und Chaotischen hervor. So glücklich diese Technik der Darstellung theatralischer Erregungen sich bietet, so wenig ist sie auf das Drama angewiesen. Als pastoralen Kunstgriff weiß sie sich in der folgenden Äußerung bei Schiebel: »Noch heutiges Tages bekommt manchmal ein andächtiger Christ ein Tröpflein Trostes/ (auch wohl ein Wörtgen nur/ aus einem geistreichen Liede oder erbaulichen Predigt/) das schlingt er (gleichsam) so appetitlich hinunter/ daß es ihm wohl gedeyet/ inniglich afficiret/ und dermassen erquicket/ daß er bekennen muß/ es stecke was Göttliches darunter.«<sup>78</sup> Nicht umsonst stellt solch eine Redewendung die Aufnahme der Worte gleichsam dem Geschmackssinn anheim. Lautliches ist und bleibt dem Barock ein rein Sinnliches; die Bedeutung ist in der Schrift zu Hause. Und das verlaubliche Wort wird nur gleichwie von einer unentrinnbaren Krankheit von ihr heimgesucht; im Austönen bricht es ab und eine Stauung des Gefühls, das sich zu ergießen bereit war, weckt die Trauer. Bedeutung begegnet hier und wird noch weiterhin begegnen als der Grund der Traurigkeit. Ihre äußerste Schärfe müßte die Antithetik von Laut und Bedeutung erhalten, wo es gelänge, beide in *einem* zu geben, ohne daß im Sinne des organischen Sprachbaus sie sich zusammenfänden. Diese deduzierbare Aufgabe ist mit einer Szene gelöst, die als Meisterstück in einer übrigens uninteressanten wiener Haupt- und Staatsaktion prangt. In der »Glorreichen Marter Joannes von Nepomuck« zeigt im ersten Akt die vierzehnte Szene einen der Intriganten (Zytho) als Echo bei den mythologischen Reden seines Opfers (Quido) fungieren, wie er mit todverheißenden Bedeutungen ihnen Antwort gibt<sup>79</sup>. Das Umschlagen des rein Lautlichen der kreatürlichen Sprache in die bedeutungsschwangere Ironie, die aus dem Munde des Intriganten zurücktönt, ist für das Verhältnis dieser Charge zur Sprache höchst kennzeichnend.

Der Intrigant ist der Herr der Bedeutungen. Im harmlosen Erguß einer onomatopoetischen Natursprache sind sie die Hemmung und Ursprung einer Trauer, an welcher mit ihnen der Intrigant schuld ist. Wenn nun gerade das Echo, die eigentliche Domäne eines freien Lautspiels, von Bedeutung sozusagen befallen wird, so mußte vollends dies als eine Offenbarung des Sprachlichen, wie jene Zeit es fühlte, sich erweisen. Dafür war denn auch eine Form vorgesehen. »Etwas sehr »artiges« und Beliebttes ist das Echo, das die letzten zwei oder drei Silben einer Strophe wiederholt, und zwar oft durch Weglassung eines Buchstabens so, daß es wie Antwort, Warnung oder Prophezeiung klingt.« Dies Spiel wie andre seinesgleichen, die man so leicht für Allotria nahm, redet also zur Sache selber. In ihnen verleugnet sich die Sprachgeberde des Schwulstes so wenig, daß sie sehr wohl seine Formel illustrieren könnten. Die Sprache, die einerseits in der Klangfülle kreatürlich ihr Recht sich zu nehmen sucht, ist andererseits im Verlauf der Alexandriner unausgesetzt an eine forcierte Logizität gebunden. Dies das stilistische Gesetz des Schwulstes, die Formel von »Asiatischen Worten«<sup>80</sup> der Trauerspiele. Die Geste, welche dergestalt sich die Bedeutung einzukörpern sucht, ist eins mit der gewaltsamen Verformung der Geschichte. In der Sprache wie im Leben allein die Typik kreatürlicher Bewegung anzunehmen und doch das Ganze der Kulturwelt von der Antike bis zum christlichen Europa auszusprechen – das ist die außerordentliche Gesinnung, die auch im Trauerspiel sich nie verleugnet. Seiner ungeheuer gekünstelten Ausdrucksweise liegt also dieselbe extreme Natursehnsucht zum Grunde wie den Schäferspielen. Andererseits ist gerade diese Ausdrucksweise, welche nur repräsentiert – nämlich die Natur der Sprache repräsentiert – und die profane Mitteilung tunlichst umgeht, höfisch, vornehm. Von einer wahren Überwindung des Barock, einer Versöhnung von Laut und Bedeutung, kann man vielleicht nicht früher als bei Klopstock dank der, von A. W. Schlegel so genannten, gleichsam »grammatischen« Tendenz seiner Oden reden. Sein Schwulst beruht viel weniger auf Klang und Bild als auf der Wortzusammensetzung, der Wortstellung.

Die phonetische Spannung in der Sprache des xvii. Jahrhun-

derts führt geradezu auf die Musik als Widerpart der sinnbeschwerten Rede. Wie alle Wurzeln des Trauerspiels sich mit denen des Pastorale verschlingen, so auch diese. Was als tänzerischer »Reyen« von Beginn an, als oratorischer Sprechchor je länger je mehr im Trauerspiel sich ansiedelt, bekennt sich im Schäferspiel ohne weiteres als opernhaft. Die »Leidenschaft für das Organische«<sup>81</sup>, von der man längst beim bildlichen Barock gesprochen hat, ist nicht so leicht im dichterischen zu umreißen. Und immer wird dabei zu merken sein, daß nicht so sehr der äußeren Gestalt als der geheimnisvollen Innenräume des Organischen in solchen Worten zu gedenken ist. Aus diesen Innenräumen dringt die Stimme und recht betrachtet liegt in ihrer Herrschaft in der Tat ein, wenn man will, organisches Moment der Dichtung, wie es zumal bei Hallmann in oratorienhaften Einlagen zu studieren ist. Er schreibt: »Palladius: Der zuckersüsse Tantz ist Göttern selbst geweiht! | Antonius: Der zuckersüsse Tantz verzuckert alles Leid! | Svetonius: Der zuckersüsse Tantz beweget Stein' und Eisen! | Julianus: Den zuckersüssen Tantz muß Plato selber preisen! | Septitius: Der zuckersüsse Tantz besieget alle Lust! | Honorius: Der zuckersüsse Tantz erquicket Seel' und Brust!«<sup>82</sup> Aus stilistischen Gründen wird man annehmen können, daß solche Stellen im Chore gesprochen wurden<sup>83</sup>. So auch Flemming bei Gelegenheit des Gryphius: »Den Nebenrollen allzuviel zuzumuten ging nicht an. Drum läßt er sie wenig sprechen, faßt sie viel lieber zum Chor zusammen, und erreicht auf diese Weise wichtige künstlerische Wirkungen, die durch ein naturalistisches Sprechen der einzelnen nie sich hätten erreichen lassen. So wendet der Künstler den Zwang des Materiales zum Nutzen der künstlerischen Wirkung.«<sup>84</sup> Man hat an die Richter, Versworenen und Trabanten im »Leo Armenius«, an den Hofstaat der Catharina, die Jungfrauen der Julia zu denken. Zur Oper drängte ferner die musikalische Ouvertüre, die dem Schauspiel bei Jesuiten und Protestanten voranging. Auch die choreographischen Einlagen wie der im tieferen Sinn choreographische Stil der Intrige sind dieser Entwicklung, welche zu Ende des Jahrhunderts die Auflösung des Trauerspiels in die Oper brachte, nicht fremd. – Die Zusammenhänge, auf welche diese Erinnerungen es abstellen, sind von Nietzsche in der »Geburt der Tragödie« entwickelt worden. Ihm war daran

gelegen, Wagners ›tragisches‹ Gesamtkunstwerk gegen die spielerische Oper, welche im Barock sich vorbereitete, gebührend abzuheben. Er sagt ihr Fehde an in der Verwerfung des Rezi-tativs. Und damit stand er denn bei jener Form, die einer modischen Tendenz, den Urlaut aller Kreatur neu zu beleben, so ganz entsprach. »Man durfte sich ... dem Traume überlassen, jetzt wieder in die paradiesischen Anfänge der Menschheit hinabgestiegen zu sein, in der nothwendig auch die Musik jene un-übertroffene Reinheit, Macht und Unschuld gehabt haben mußte, von der die Dichter in ihren Schäferspielen so rührend zu erzählen wußten ... Das Recitativ galt als die wiederentdeckte Sprache jenes Urmenschen; die Oper als das wiederaufgefundene Land jenes idyllisch oder heroisch guten Wesens, das zugleich in allen seinen Handlungen einem natürlichen Kunsttriebe folgt, das bei allem, was es zu sagen hat, wenigstens etwas singt, um, bei der leisesten Gefühlserregung, sofort mit voller Stimme zu singen ... Der kunstohnmächtige Mensch erzeugt sich eine Art von Kunst, gerade dadurch, daß er der unkünstlerische Mensch an sich ist. Weil er die dionysische Tiefe der Musik nicht ahnt, verwandelt er sich den Musikgenuß zur verstandesmäßigen Wort- und Tonrhetorik der Leidenschaft im stilo rappresentativo und zur Wohllust der Gesangeskünste; weil er keine Vision zu schauen vermag, zwingt er den Maschinisten und Decorationskünstler in seinen Dienst; weil er das wahre Wesen des Künstlers nicht zu erfassen weiß, zaubert er vor sich den ›künstlerischen Urmenschen‹ nach seinem Geschmack hin, d. h. den Menschen, der in der Leidenschaft singt und Verse spricht.«<sup>85</sup> So unzulänglich jeglicher Vergleich mit der Tragödie – von dem mit musikalischen zu schweigen – für die Erkenntnis von der Oper bleibt, so unverkennbar ist, daß von der Dichtung und zumal vom Trauerspiele aus die Oper als Verfallsprodukt erscheinen muß. Die Hemmung der Bedeutung wie der Intrigue verliert ihr Gewicht und widerstandslos rollt der Verlauf der Opernfabel wie der Opernsprache ab, um im Banalen zu münden. Mit der Hemmung verschwindet Trauer, die Seele des Werks, und wie das dramatische Gefüge entleert wird, so auch das szenische, das nun, da die Allegorie, wo sie nicht fortfällt, taubes Schaustück wird, eine andre Rechtfertigung sich sucht.

Die schwelgerische Lust am bloßen Klang hat ihren Anteil am Verfall des Trauerspiels. Demungeachtet aber ist Musik – nicht dem Gefallen der Autoren, sondern ihrem eigenen Wesen nach – dem allegorischen Drama innig vertraut. Zumindest würde die Musikphilosophie der wahlverwandten Romantiker, die hier vernommen werden dürfen, dies lehren. Zumindest würde in ihr, und nur in ihr, die Synthesis der vom Barock bedachtsam aufgerissenen Antithetik und erst mit ihr das volle Recht der Antithetik sich ergeben. Zumindest ist mit einer dergestalt romantischen Betrachtungsart der Trauerspiele doch gefragt, wie die Musik bei Shakespeare und bei Calderon zu ihnen anders als rein theatralisch sich geselle. Denn das tut sie. Und so darf der folgenden Darlegung des genialen Johann Wilhelm Ritter zugemutet werden, eine Perspektive zu eröffnen, in welche das Eindringen als eine unverantwortliche Improvisation diese Darstellung sich versagen muß. Einer fundamentalen geschichtsphilosophischen Auseinandersetzung über Sprache, Musik und Schrift allein wäre es unternehmbar. Es folgen Stellen einer langen, wenn man so sagen darf monologisierenden, Abhandlung, in welcher dem Forscher aus einem Briefe über die Chladnischen Klangfiguren unterm Schreiben vielleicht fast absichtslos die vieles kräftig oder tastender umgreifenden Gedanken sich entspinnen: »Schön wäre es«, bemerkt er von jenen Linien, die auf einer mit Sand bedeckten Glasplatte beim Anschlagen verschiedener Töne verschieden sich abzeichnen, »wie, was hier äußerlich klar würde, genau auch wäre, was uns die Klangfigur innerlich ist: – Lichtfigur, Feuerschrift ... Jeder Ton hat somit seinen Buchstaben immediate bey sich ... Die so innige Verbindung von Wort und Schrift, – daß wir schreiben, wenn wir sprechen ... hat mich längst beschäftigt. Sage selbst: wie verwandelt sich uns wohl der Gedanke, die Idee ins Wort; und haben wir je einen Gedanken, oder eine Idee, ohne ihre Hieroglyphe, ihren Buchstaben, ihre Schrift? – Fürwahr, so ist es; aber wir denken gewöhnlich nicht daran. Daß einst aber, bey kräftigerer Menschennatur, wirklich mehr daran gedacht wurde, beweist das Daseyn von Wort und Schrift. Ihre erste, und zwar absolute, Gleichzeitigkeit lag darin, daß das Sprachorgan selbst schreibt, um zu sprechen. Nur der Buchstabe spricht, oder besser: Wort und Schrift sind gleich an ihrem Ursprunge eins, und

keines ohne das andere möglich ... Jede Klangfigur eine electrische, und jede electrische eine Klangfigur.«<sup>86</sup> »Ich wollte ... also die Ur- oder Naturschrift auf electrischem Wege wiederfinden oder doch suchen.«<sup>87</sup> »Wirklich ist die ganze Schöpfung Sprache, und so buchstäblich durch das Wort geschaffen, und das geschaffene und schaffende Wort selbst ... Diesem Wort ist aber auch im Großen der Buchstabe so unzertrennlich verbunden, als im Kleinen.«<sup>88</sup> »In solche Schrift und Nachschrift, Abschrift, gehört vornemlich alle bildende Kunst: Architectur, Plastik, Malerey, u.s.w.«<sup>89</sup> Mit dieser Ausführung schließt die virtuelle romantische Theorie der Allegorie gleichsam fragend ab. Und jede Antwort hätte diese Rittersche Divination unter die ihr gemäßen Begriffe zu bringen; Laut- und Schriftsprache, wie auch immer einander zu nähern, so doch nicht anders als dialektisch, als Thesis und Synthesis, zu identifizieren, jenem antithetischen Mittelgliede der Musik, der letzten Sprache aller Menschen nach dem Turmbau, die ihr gebührende zentrale Stelle der Antithesis zu sichern und wie aus ihr, nicht aber aus dem Sprachlaut unmittelbar, die Schrift erwächst, zu erforschen. Aufgaben, die weit über das Bereich romantischer Intuitionen wie auch untheologischen Philosophierens hinausliegen. Virtuell bleibt diese romantische Theorie des Allegorischen, dennoch ein unverkennbares Denkmal der Verwandtschaft von Barock und Romantik. Unnötig hinzuzufügen, daß eigentliche Erörterungen der Allegorie, wie Friedrich Schlegels im »Gespräch über die Poesie«<sup>90</sup> die Tiefe der Ritterschen Ausführung nicht erreichen, ja, Friedrich Schlegels laxem Sprachgebrauch gemäß, mit dem Satze, alle Schönheit sei Allegorie, doch wohl nichts weiter vorbringen wollen als den klassizistischen Gemeinplatz, sie sei Symbol. Anders Ritter. Mitten ins Zentrum allegorischer Anschauung trifft er mit seiner Lehre, alles Bild sei nur Schriftbild. Das Bild ist im Zusammenhange der Allegorie nur Signatur, nur Monogramm des Wesens, nicht das Wesen in seiner Hülle. Dennoch hat Schrift nichts Dienendes an sich, fällt beim Lesen nicht ab wie Schlacke. Ins Gelesene geht sie ein als dessen »Figur«. Die Drucker, ja die Dichter des Barock haben die Schriftfigur der intensivsten Aufmerksamkeit gewürdigt. Von Lohenstein weiß man, daß er »die Umschrift des Kupfers: ›Custus amor Cygnis vehitur, Venus improba corvis‹ eigenhändig in ihrer



besten Druckgestalt auf dem Papiere«<sup>91</sup> geübt hat. Herder findet – und das gilt heute noch – die Barockliteratur »im Druck und in Verzierungen . . . fast unübertroffen«<sup>92</sup>. Und so ganz fehlte die Ahnung der umfassenden Zusammenhänge von Sprache und Schrift, die das Allegorische philosophisch begründen und die Lösung ihrer wahren Spannung in sich schließen, dem Zeitalter nicht. Wenn anders nämlich Strichs ebenso geistvolle wie einleuchtende Vermutung über die Bildergeschichte das Rechte trifft, bei denen »der Gedanke zugrunde gelegen haben mag, daß die wechselnde Länge der Verse, wenn sie eine organische Form nachbildet, auch einen organisch an- und abschwellenden Rhythmus ergeben muß«<sup>93</sup>. Durchaus in diese Richtung weist Birkens Meinung – dem Floridan der »Dannebergischen Helden-Beut« in den Mund gelegt – »jedes Naturgeschehen in dieser Welt könnte die Auswirkung oder Stoffwerdung eines kosmischen Schalls oder Klangs sein, selbst die Bewegung der Gestirne«<sup>94</sup>. Das erst macht die sprachtheoretische Einheit von Wort- und Bildbarock.

Ja/ wenn der Höchste wird vom Kirch-Hof erndten ein/  
So werd ich Todten-Kopff ein Englisch Antlitz seyn.

*Daniel Casper von Lohenstein: Redender Todten-  
Kopff Herrn Matthäus Machners*

Was immer an weitgreifendsten Zusammenhängen in einer hie und da vielleicht noch vage, noch kulturhistorisch anmutenden Methode konnte eingebracht werden, rückt unterm allegorischen Aspekt zusammen, versammelt sich zum Trauerspiel in der Idee. Nur darum darf, ja muß die Darstellung beim allegorischen Gefüge dieser Form so insistent beharren, weil nur dank dem das Trauerspiel die Stoffe, die aus der zeitgeschichtlichen Bedingtheit ihm erwachsen, sich als Gehalt assimiliert. Vollends dieser assimilierte Gehalt ist außerhalb der theologischen Begriffe, deren schon seine Exposition nicht entraten konnte, nicht zu entwickeln. Wenn der Abschluß dieser Studie ohne Umschweife in ihnen redet, so ist das keine *μετάβασις εἰς ἄλλο γένος*. Denn kritisch kann die allegorische Grenzform des Trauerspiels einzig vom höheren Bereiche aus, dem theologischen, sich lösen, während innerhalb einer rein ästhetischen Betrachtung Paradoxie das letzte Wort behalten muß. Daß eine solche Auflösung, wie immer die eines Profanen ins Geheiligte, im Sinne der Geschichte, einer Geschichtstheologie und nur dynamisch, nicht statisch im Sinne der garantierten Heilsökonomik zu vollziehen ist, das stünde fest, auch wenn das Trauerspiel des Barock weniger deutlich auf Sturm und Drang, auf Romantik verwiese und weniger dringend, wenn auch wohl vergeblich, von neuesten dramatischen Versuchen die Rettung seines besten Teiles sich erhoffen würde. – Die fällige Konstruktion seines Gehaltes wird – das versteht sich – Ernst zu machen haben zumal mit jenen sprödesten Motiven, denen andere als stoffliche Feststellungen nicht scheinen abgewonnen werden zu können. Vor allem: welche Art Bewandnis hat es mit jenen Greuel- und Marterszenen, in denen die barocken Dramen schwelgen? Der unbefangenen, unreflektierten Haltung der barocken Kunstkritik gemäß, fließen die Quellen einer unmittelbaren Antwort spärlich. Eine versteckte aber wertvolle: »*Integrum humanum corpus sym-*

bolicam iconem ingredi non posse, partem tamen corporis ei constituendae non esse ineptam.«<sup>1</sup> So heißt es in der Darstellung einer Kontroverse über die Normen der Emblematik. Nicht anders konnte der orthodoxe Emblematischer denken: der menschliche Körper durfte keine Ausnahme von dem Gebote machen, das das Organische zerschlagen hieß, um in seinen Scherben die wahre, die fixierte und schriftgemäße Bedeutung aufzulesen. Ja, wo konnte dieses Gesetz triumphierender dargestellt werden als am Menschen, der seine konventionelle, mit Bewußtsein staffierte Physis im Stich läßt, um an die vielfachen Regionen der Bedeutung sie auszuteilen. Nicht immer haben Emblematik und Heraldik dem ungehemmt nachgegeben. Vom Menschen heißt es in der schon genannten »Ars heraldica« nur: »Die Haar bedeuten die vielfältigen Gedanken«<sup>2</sup>, während »die Herolden« den Löwen regelrecht durchschneiden: »Das Haupt/ die Brust/ und das gantze vordere Theil bedeutet Großmüthigkeit und Dapfferkeit/ das hintere aber/ die Stärcke/ Grimm und Zorn/ so dem Brüllen folget.«<sup>3</sup> Solche emblematische Aufteilung diktiert – übertragen auf das Gebiet einer den Körper immerhin betreffenden Eigenschaft – Opitz das kostbare Wort von der »Handhabung der Keuschheit«<sup>4</sup>, die er der Judith abgelernt wissen will. Ähnlich Hallmann, wie er diese Tugend an der züchtigen Äggytha illustriert, deren »Geburts-Glied« noch viele Jahre nach ihrer Bestattung unverwest im Grabe gefunden worden sei<sup>5</sup>. Wenn das Martyrium den Körper des Lebendigen dergestalt emblematisch zurüstet, so ist doch daneben nicht unwichtig, daß der physische Schmerz schlechtweg als Aktionsmotiv jederzeit dem Dramatiker präsent war. Nicht nur der Dualismus des Cartesius ist barock; im höchsten Grade kommt als Konsequenz der Lehre von der psychophysischen Beeinflussung die Theorie von den Passionen in Betracht. Da nämlich der Geist an sich pure, sich selbst treue Vernunft ist und körperliche Influenzen ganz allein ihn mit der Außenwelt in Fühlung setzen, so lag die Qualgewalt, die er erleidet, als Basis heftiger Affekte näher als sogenannte tragische Konflikte. Wenn dann im Tode der Geist auf Geisterweise frei wird, so kommt auch nun der Körper erst zu seinem höchsten Recht. Denn von selbst versteht sich: die Allegorisierung der Physis kann nur an der Leiche sich energisch durchsetzen. Und die Personen des Trauer-

spiels sterben, weil sie nur so, als Leichen, in die allegorische Heimat eingehn. Nicht um der Unsterblichkeit willen, um der Leiche willen gehn sie zu Grunde. »Er lässt uns seine leichen | Zum pfande letzter gunst«<sup>6</sup>, sagt Carl Stuarts Tochter vom Vater, welcher seinerseits es nicht vergaß, um deren Einbalsamierung zu bitten. Produktion der Leiche ist, vom Tode her betrachtet, das Leben. Nicht erst im Verlust von Gliedmaßen, nicht erst in den Veränderungen des alternden Körpers, in allen Prozessen der Ausscheidung und der Reinigung fällt Leichenhaftes Stück für Stück vom Körper ab. Und kein Zufall, daß gerade Nagel und Haare, die vom Lebenden weggeschnitten werden wie Totes, an der Leiche nachwachsen. Ein »Memento mori« wacht in der Physis, der Mneme selber; das Toddurchdrungensein der mittelalterlichen und barocken Menschen wäre ganz undenkbar, wenn nichts als die Erwägung ihres Lebensendes sie beeindruckt hätte. Die Leichenpoesien eines Lohenstein sind ihrem Wesen nach nicht Manieriertheit, sowenig man sie auch darin verkennen wird. Merkwürdige Proben dieses lyrischen Themas begegnen schon unter Lohensteins frühesten Produkten. Noch auf der Schule hat er »das Leiden Christi mit lateinischen und deutschen Gegengedichten, nach den Gliedern des menschlichen Körpers geordnet«<sup>7</sup>, einem alten Schema folgend zu feiern gehabt. Denselben Typus zeigt der »Denck- und Dank-Altar«, den er seiner toten Mutter errichtete. Neun unachtsichtige Strophen schildern die Leichenteile im Zustand der Fäulnis ab. Ähnlich aktuell muß dergleichen für Gryphius gewesen sein und gewiß haben neben naturwissenschaftlichen diese sonderbaren emblematischen Interessen sein Studium der Anatomie, dem er immer treu geblieben ist, bestimmt. Vorlagen der entsprechenden Beschreibungen fürs Drama fand man in Senecas »Hercules Otäus« zumal, doch auch in »Phädra«, in den »Troades« und sonst. »In anatomischer Sektion werden, mit unverkennbarer Freude an der Grausamkeit, die einzelnen Körperteile aufgezählt.«<sup>8</sup> Bekanntlich ist Seneca auch sonst für die Greueldramatik eine hoch geachtete Autorität gewesen und es wäre der Mühe wert, zu untersuchen, wie weit den damals wirksamen Motiven seiner Dramen analoge Voraussetzungen zugrunde liegen. – Für das Trauerspiel des xvii. Jahrhunderts wird die Leiche oberstes emblematisches Requisit schlechthin.

Beinahe undenkbar sind ohne sie die Apotheosen. »Mit blassen Leichen prangen«<sup>9</sup> sie und Sache des Tyrannen, das Trauerspiel damit zu versorgen. So führt der Abschluß des »Papinian«, der Spuren vom Einfluß des Bandenstückes auf den späten Gryphius zeigt, das Werk des Bassianus Caracalla an der Familie des Papinian vor Augen. Der Vater und zwei Söhne sind erlegt. »Beyde leichen werden auf zweyen trauerbetten von Papiniani dienern auf den schauplatz getragen und einander gegenüber gestellt. Plautia redet nichts ferner, sondern gehet höchst-traurig von einer leiche zu der andern, küsset zuweilen die häupter und hände, bis sie zuletzt auf Papiniani leichnam ohnmächtig sincket und durch ihre statsjungfern den leichen nachgetragen wird.«<sup>10</sup> Am Schluß der Hallmannschen »Sophia« eröffnet sich nach der Vollstreckung sämtlicher Martyrien an der standhaften Christin und ihren Töchtern der innere Schauplatz, »in welchem die Todtenmahlzeit gezeiget wird/ nemlich die drey Köpfe der Kinder mit drey Gläsern Blut«<sup>11</sup>. Die »Todtenmahlzeit« stand in hohem Ansehn. Bei Gryphius wird sie noch nicht dargestellt, vielmehr berichtet. »Fürst Meurab, blind von hass, getrotzt durch so viel leiden, | Ließ der entleibten schaar die bleichen köpff abschneiden, | Und als der häupter reyh, die ihn so hoch verletzt, | Zu einem schaugericht auf seinen tisch gesetzt, | Nam er, schier außer sich, den dargereichten becher | Und schrie: diß ist der kelch, den ich, der meinen rächer, | Nu nicht mehr slav, erwisch!«<sup>12</sup> Später erschienen dann solche Mahlzeiten auf der Bühne; dabei verfuhr man nach einem italienischen Trick, den Harsdörffer und Birken empfehlen. Durch ein Loch in der Platte eines Tisches, dessen Decke bis zum Boden herniederhing, erschien das Haupt eines Schauspielers. Gelegentlich gibt es diese Schaustellungen des entseelten Körpers auch zu Anfang des Trauerspiels. Die einleitende Bühnenanweisung der »Catharina von Georgien«<sup>13</sup> gehört ebenso hierher wie Hallmanns kuriose Szenerie im ersten Akte des »Heraclius«: »Ein grosses Feld/ erfüllet mit sehr vielen Leichen des geschlagenen Krieges-Heeres des Kaisers Mauritii nebst etlichen aus dem benachbarten Gebirge entspringenden Wässerbächlein.«<sup>14</sup>

Es ist kein antiquarisches Interesse, welches befiehlt, den Spuren nachzugehen, die deutlicher von dieser Stelle aus als irgend sonst

ins Mittelalter zurückführen. Denn die Erkenntnis des christlichen Ursprungs der allegorischen Anschauung in seiner Bedeutung für das Barock kann nicht überschätzt werden. Und von wie vielen, wie verschiedenen Geistern auch geprägt, sind diese Spuren doch die Merkzeichen eines Weges, den da der Genius allegorischer Betrachtung selbst im Wandel seiner Intentionen einschlug. Oft haben die Dichter des XVII. Jahrhunderts dieser Spur sich rückblickend versichert. Für den »Leidenden Christus« hat Harsdörffer seinen Schüler Klai auf die Passionsdichtung des Gregor von Nazianz hingewiesen<sup>15</sup>. Auch Gryphius hat »beinahe zwanzig frühmittelalterliche Hymnen ... in seine für diesen feierlich brausenden Stil wohl geeignete Sprache übersetzt; den größten aller Hymniker, den Prudentius, liebt er besonders«<sup>16</sup>. Dreifach ist zwischen der barocken und mittelalterlichen Christlichkeit die sachliche Verwandtschaft. Der Kampf gegen die Heidengötter, der Triumph der Allegorie, das Martyrium der Leiblichkeit gilt ihnen gleichermaßen notwendig. Diese Motive hängen aufs engste zusammen. Sie sind – wie sich ergibt – unter dem religionsgeschichtlichen Aspekt ein und dasselbe. Und zu erhellen ist der Ursprung der Allegorie nur unter ihm. Spielt die Auflösung des antiken Pantheons in diesem Ursprung eine entscheidende Rolle, so ist höchst aufschlußreich, daß dessen Repristination im Humanismus das XVII. Jahrhundert zum Protest auffordert. Rist, Moscherosch, Zesen, Harsdörffer, Birken eifern gegen das mythologisch verzierte Schrifttum wie nur altchristliche Lateiner, und Prudentius, Juvenecus, Venantius Fortunatus werden denn auch als lobenswerte Exempel einer züchtigen Muse aufgeführt. »Wahre Teufel« heißen die Heidengötter bei Birken<sup>17</sup> und geradezu frappant klingt die Denkweise einer tausend Jahre zurückliegenden Vergangenheit aus einer Stelle Hallmanns, die gewiß nicht der Bemühung um das historische Kolorit zu danken ist. Da heißt es in dem Religionsdisput zwischen Sophia und dem Kaiser Honorius: »Beschützt nicht Jupiter den Kaiserlichen Thron?« »Vielmehr als Jupiter ist Gottes wahrer Sohn!« erwidert Sophia<sup>18</sup>. Geradenwegs aus barocker Einstellung kommt diese archaische Schlagfertigkeit. Denn wieder stand die Antike in jener Gestalt, in welcher sie zuletzt der neuen Lehre mit gesammelter Kraft, und nicht erfolglos, sich hatte aufnötigen wollen, drohend dem

Christentum nahe: als Gnosis. Mit der Renaissance und begünstigt zumal durch neuplatonische Studien erstarkten okkultistische Strömungen. Rosenkreuzerei und Alchimie traten neben die Astrologie, den alten abendländischen Rückstand des orientalischen Heidentums. Die europäische Antike war gespalten und an ihrem strahlenden Nach-Bilde im Humanismus belebte neu sich ihre dunkle Nach-Wirkung im Mittelalter. Warburg hat aus wahlverwandter Stimmung faszinierend entwickelt, wie in der Renaissance »die Himmelserscheinungen menschlich umfaßt wurden, um ihre dämonische Macht wenigstens bildhaft zu begrenzen«<sup>19</sup>. Die Renaissance belebt das Bildgedächtnis – wie sehr, das zeigen auch die Beschwörungsszenen der Trauerspiele –, zugleich aber erwacht eine Bilderspekulation, die für die Stilgestaltung vielleicht noch entscheidender ist. Und deren Emblematisierung verbindet sich mit der mittelalterlichen Welt. Keine noch so barocke Ausgeburt allegorischer Phantasien, die nicht in ihr ein Gegenstück fände. Die Allegoriker unter den Mythographen, denen schon das Interesse der frühchristlichen Apologetik sich zuwandte, leben wieder auf. Sechzehnjährig gibt Grotius den *Martianus Capella* heraus. Ganz im altchristlichen Sinne stehen im Chore des Trauerspiels die antiken Götter mit Allegorien auf ein und derselben Stufe. Und weil durch die Dämonenangst die verdächtige Leiblichkeit ganz besonders beklemmend erscheinen muß, so ist man schon im Mittelalter radikal an ihre emblematische Bewältigung gegangen. »Nacktheit als Emblem« – so dürfte man die folgende Darstellung bei Bezold überschreiben. »Erst im Jenseits sollten die Seligen einer unverweslichen Körperlichkeit und eines gegenseitigen Genusses ihrer Schönheit in voller Reine teilhaftig werden. (Augustinus, *de civitate dei*, xxii, 24.) Bis dahin blieb die Nacktheit ein Zeichen des Unreinen, wie es sich allenfalls für griechische Götter, also für höllische Dämonen, schickte. Dementsprechend suchte auch die mittelalterliche Wissenschaft, wo sie auf unbekleidete Figuren stieß, diese Ungehörigkeit durch eine oft weit hergeholte, meist unfreundliche Symbolik zu deuten. Man lese nur die Erklärungen des Fulgentius und seiner Nachfolger, warum Venus, Cupido, Bacchus nackt gemalt werden, Venus z. B., weil sie ihre Verehrer nackt und bloß heimschickt oder weil das Verbrechen der Wollust sich nicht verhüllen läßt, Bac-

thus, weil die Trinker sich ihres Besitzes entäußern oder weil der Berauschte seine heimlichsten Gedanken nicht bei sich behalten kann . . . Bis zum Überdruß ausgeklügelt sind die Beziehungen, die ein karolingischer Dichter, Walahfrid Strabo, in seiner höchst unklaren Beschreibung einer nackten Skulptur zu entdecken strebt. Es handelt sich um eine Nebenfigur der vergoldeten Reiterstatue Theoderichs . . . Daß . . . der schwarze, nicht vergoldete »Begleiter« seine bloße Haut zur Schau trug, verleitet den Poeten zu dem Gedankenspiel, der Nackte gereiche so dem auch Nackten, d. h. dem jeder Tugend baren arianischen Tyrannen, zum besonderen Schimpf.«<sup>20</sup> Wie hieraus zu entnehmen ist, wies die allegorische Exegese vor allem in zwei Richtungen: sie war bestimmt, die wahre, die dämonische Natur antiker Götter christlich festzulegen und galt der frommen Mortifikation des Leibes. Daher gefielen Mittelalter und Barock sich nicht von ungefähr in sinnreichen Zusammenstellungen von Götzenbildern mit Gebeinen Toter. Eusebius weiß in der »Vita Constantini« von Schädeln und von Knochen in den Götterstatuen zu berichten, und Männling gibt vor, die »Egyptier« hätten »in hölzernen Bildern Leichen begraben«.

Gerecht kann der Begriff des Allegorischen dem Trauerspiele nur in der Bestimmtheit werden, in der er nicht allein vom theologischen Symbol sondern gleich deutlich von dem bloßen Schmückwort sich abhebt. Entsprungen ist die Allegorie ja nicht als scholastische Arabeske zur antiken Göttervorstellung. Von dem Spielerischen, Unbeteiligten und Überlegenen, das man mit Rücksicht auf ihre spätesten Ausgeburten ihr zu leihen pflegt, eignet ursprünglich ihr nichts als das Gegenteil. Hätte die Kirche kurzerhand die Götter aus dem Gedächtnis ihrer Gläubigen verdrängen können, so wäre die Allegorese nie entstanden. Denn sie ist nicht epigonales Denkmal eines Sieges; viel eher das Wort, das einen ungebrochenen Rest antiken Lebens bannen soll. Freilich haben in den ersten Jahrhunderten der christlichen Ära die Götter selbst sehr häufig einen Zug in das Abstrakte angenommen. »In dem maaße als der glaube an die götter der classischen zeit seine kraft verlor, wurden auch die göttervorstellungen, wie dichtung und kunst sie gestaltet hatte, frei und verfügbar als bequeme mittel dichterischer darstellung. Von den



dichtern der Neronischen zeit, ja von Horatius und Ovidius an können wir diesen vorgang verfolgen, der in der jüngeren Alexandrinischen schule seinen höhepunkt erreichte: der bedeutendste und für die folgezeit maaßgebende vertreter ist Nonnos, in der lateinischen litteratur der zu Alexandria geborene Claudius Claudianus. Alles, jede handlung, jedes ereigniss, setzt sich bei ihnen zu einem spiel göttlicher kräfte um. Daß bei diesen dichtern auch abstracten begriffen breiter raum gewährt wird, ist kein wunder; die persönlichen götter haben für sie keine tiefere bedeutung als jene begriffe, sie sind beide gleich sehr bewegliche vorstellungsformen dichterischer einbildungskraft geworden.«<sup>21</sup> So Usener. Dies alles ist freilich intensive Vorbereitung der Allegorie. Wenn anders sie selbst aber mehr ist als die wie immer abstrakte Verflüchtigung theologischer Wesenheiten, nämlich deren Fortleben in einer ihnen ungemäßen, ja feindlichen Umwelt, so ist nicht diese spätrömische die eigentliche allegorische Auffassung. Im Verfolg einer solchen Dichtung hätte die antike Götterwelt aussterben müssen und gerade die Allegorie hat sie gerettet. Ist doch die Einsicht ins Vergängliche der Dinge und jene Sorge, sie ins Ewige zu retten, im Allegorischen eins der stärksten Motive. In Kunst sowie in Wissenschaft und Staat gab es im frühen Mittelalter nichts, was den Trümmern, welche in allen diesen Bereichen die Antike hinterlassen hatte, an die Seite gestellt werden konnte. Damals entsprang das Wissen um Vergänglichkeit unentrinnbarer Anschauung, so wie einige Jahrhunderte später zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges das gleiche sich der europäischen Menschheit vor Augen stellte. Dabei ist zu bemerken, daß vielleicht die sinnfälligsten Verheerungen diese Erfahrung nicht bitterer den Menschen aufdringen, als der Wandel der mit dem Anspruch des Ewigen ausgestatteten Rechtsnormen, wie er in jenen Zeiten sich besonders sichtbar vollzog. Die Allegorie ist am bleibendsten dort angesiedelt, wo Vergänglichkeit und Ewigkeit am nächsten zusammenstoßen. Usener selbst hat in den »Götternamen« die Handhabe gegeben, genau die geschichtsphilosophische Demarkationslinie zwischen der nur »scheinbar abstracten« Natur gewisser antiker Gottheiten und der allegorischen Abstraktion zu ziehen. »Wir müssen uns also in die tatsache finden, daß die erregbare religiöse empfindung des

alterthums auch abstracte begriffe ohne weiteres zu göttlichem rang zu erheben vermochte. Daß sie fast durchweg schattenhaft und gleichsam blutleer blieben, hatte keinen andern grund als daß auch die sondergötter vor den persönlichen erblassen mußten: die durchsichtigkeit des worts.«<sup>22</sup> Durch diese religiösen Improvisationen ward wohl der Boden der Antike für die Aufnahme der Allegorie bearbeitet: diese selbst aber ist christliche Saat. Denn durchaus entscheidend für die Ausgestaltung dieser Denkart war, daß im Bezirk der Götzen wie der Leiber nicht die Vergänglichkeit allein, sondern die Schuld sinnfällig angesiedelt scheinen mußte. Dem allegorisch Bedeutenden ist es durch Schuld versagt, seine Sinnerfüllung in sich selbst zu finden. Schuld wohnt nicht nur dem allegorisch Betrachtenden bei, der die Welt um des Wissens willen verrät, sondern auch dem Gegenstande seiner Kontemplation. Diese Anschauung, begründet in der Lehre von dem Fall der Kreatur, die die Natur mit sich herabzog, macht das Ferment der tiefen abendländischen Allegorese, die von der orientalischen Rhetorik dieses Ausdrucks sich scheidet. Weil sie stumm ist, trauert die gefallene Natur. Doch noch tiefer führt in das Wesen der Natur die Umkehrung dieses Satzes ein: ihre Traurigkeit macht sie verstummen. Es ist in aller Trauer der Hang zur Sprachlosigkeit und das ist unendlich viel mehr als Unfähigkeit oder Unlust zur Mitteilung. Das Traurige fühlt sich so durch und durch erkannt vom Unerkennbaren. Benannt zu sein – selbst wenn der Nennende ein Göttergleicher und Seliger ist – bleibt vielleicht immer eine Ahnung von Trauer. Wie viel mehr aber, nicht benannt, sondern nur gelesen, unsicher durch den Allegoriker gelesen und hochbedeutend nur durch ihn geworden zu sein. Je mehr andererseits die Natur wie die Antike als schuldbeladen empfunden wurden, desto obligater ward ihre allegorische Interpretierung als die denn doch allein noch absehbare Rettung. Denn mitten in jener wissentlichen Entwürdigung des Gegenstandes bewahrt ja die melancholische Intention auf unvergleichliche Art seinem Dasein die Treue. Aber die Weissagung des Prudentius: »Rein von allem Blut wird endlich der Marmor strahlen; schuldlos werden die Bronzen dastehen, die jetzt für Idole gehalten werden«<sup>23</sup>, ist noch zwölfhundert Jahre später nicht wahr geworden. Marmor und Bronzen der Antike behielten fürs Barock, ja für die

Renaissance noch von dem Schauer, mit welchem Augustinus »gleichsam Leiber der Götter« in ihnen erkannt hatte. »Es wohnten in deren Innerm Geister, die herbeygerufen würden, und vermögend wären, denjenigen, die sie verehren und anbethen, zu schaden, oder ihre Wünsche zu erfüllen.«<sup>24</sup> Oder, wie Warburg für die Renaissance das ausspricht: »Die formale Schönheit der Göttergestalten und der geschmackvolle Ausgleich zwischen christlichem und heidnischem Glauben darf uns eben doch nicht darüber hinwegtäuschen, daß selbst in Italien etwa 1520, also zur Zeit des freiesten, schöpferischsten Künstlertums die Antike gleichsam in einer Doppelherme verehrt wurde, die ein dämonisch-finsteres Antlitz trug, das abergläubischen Kult erheischte, und ein olympisch-heiteres, das ästhetische Verehrung forderte.«<sup>25</sup> Demnach sind die drei wichtigsten Momente im Ursprung abendländischer Allegorese unantik, widerantik: die Götter ragen in die fremde Welt hinein, sie werden böse und sie werden Kreatur. Es bleibt das Kleid der Olympischen zurück, um das im Laufe der Zeit die Embleme sich sammeln. Und dieses Kleid ist kreatürlich wie ein Teufelsleib. In diesem Sinne stellt kurioserweise die aufgeklärte hellenistische Theologie des Euhemeros an ihrem Teil ein Element des werdenden Volksglaubens. Denn »so verband sich die Herabsetzung der Götter zu bloßen Menschen immer enger mit der Vorstellung, daß in den Resten ihres Kultus, vor allem in ihren Bildern, bösartige magische Kräfte fortwirkten. Der Nachweis ihrer völligen Ohnmacht wurde doch wieder abgeschwächt, indem sich satanische Stellvertreter der ihnen abgesprochenen Befugnisse bemächtigten.«<sup>26</sup> Andererseits bleiben neben den Emblemen und Kleidern die Worte und Namen zurück und werden in dem Grade wie die Lebenszusammenhänge verloren gehen, aus denen sie stammen, zu Ursprüngen von Begriffen, in denen diese Worte einen neuen, zur allegorischen Darstellung prädisponierten Inhalt gewinnen, wie die Fortuna, Venus (als Frau Welt) und andere dergleichen es sind. Abgestorbenheit der Gestalten und Abgezogenheit der Begriffe sind also für die allegorische Verwandlung des Pantheons in eine Welt magischer Begriffskreaturen die Voraussetzung. Auf ihr beruht die Vorstellung des Amor »als Dämon der Unkeuschheit mit Fledermausflügeln und Krallen bei Giotto«, beruht das Fortleben der Fabelwesen,

wie Faun, Zentaur, Sirene und Harpyie als allegorischer Figuren im Kreise der christlichen Hölle. »Die klassisch-veredelte, antike Götterwelt ist uns seit Winckelmann freilich so sehr als Symbol der Antike überhaupt eingeprägt, daß wir ganz vergessen, daß sie eine Neuschöpfung der gelehrten humanistischen Kultur ist; diese ›olympische‹ Seite der Antike mußte ja erst der althergebrachten ›dämonischen‹ abgerungen werden; denn als kosmische Dämonen gehörten die antiken Götter ununterbrochen seit dem Ausgange des Altertums zu den religiösen Mächten des christlichen Europa und bedingten dessen praktische Lebensgestaltung so einschneidend, daß man ein von der christlichen Kirche stillschweigend geduldetes Nebenregiment der heidnischen Kosmologie, insbesondere der Astrologie, nicht ableugnen kann.«<sup>27</sup> Den antiken Göttern in erstorbener Dinghaftigkeit entspricht die Allegorie. So trifft denn, tiefer als vermeint ist, zu: »Die Götternähe ist nun einmal ein wichtigstes Lebensbedürfnis für die kräftige Entwicklung der Allegorese.«<sup>28</sup>

Die allegorische Anschauung hat ihren Ursprung in der Auseinandersetzung der schuldbeladenen Physis, die das Christentum statuierte, mit einer reineren *natura deorum*, die sich im Pantheon verkörperte. Indem mit der Renaissance Heidnisches, mit der Gegenreformation Christliches neu sich belebte, mußte auch die Allegorie, als Form ihrer Auseinandersetzung, sich erneuern. Fürs Trauerspiel fällt dabei ins Gewicht: das Mittelalter hat in der Gestalt des Satan fest die Verknotung zwischen Materialischem und dem Dämonischen geschürzt. Vor allem war mit der Konzentration der mannigfachen heidnischen Instanzen zum *einen* theologisch streng umrissenen Antichrist eindeutiger als in Dämonen der Materie die finstere, überragende Erscheinung zugeordnet. Und nicht nur kam das Mittelalter dergestalt dazu, die Forschung über die Natur in enge Grenzen zu verweisen; sogar die Mathematiker verdächtigt dies teuflische Wesen der Materie. »Was immer sie denken«, erklärt der Scholastiker Heinrich von Gent, »ist etwas Räumliches (Quantum), oder besitzt doch einen Ort im Raume wie der Punkt. Daher sind solche Leute melancholisch und werden die besten Mathematiker, aber die schlechtesten Metaphysiker.«<sup>29</sup> – Wenn die allegorische Intention auf die kreatürliche Dingwelt, das Ab-

gestorbene, zuhöchst das Halblebendige sich richtet, so tritt der Mensch nicht in ihren Blickkreis. Hält sie an den Emblemen einzig fest, ist Umschwung, ist Errettung nicht undenkbar. Aber es vermag aller emblematischen Verkleidung spottend in triumphierender Lebendigkeit und Blöße aus dem Erdschoß die unverstellte Teufelsfratze vor dem Blick des Allegorikers sich zu erheben. Die spitzigen, geschärften Züge dieses Satan hat erst das Mittelalter ins ursprünglich größere antike Dämonenhaupt geätzt. Die Materie, nach gnostisch-manichäischer Doktrin geschaffen um der »Detartarisation« der Welt willen, bestimmt also, das Teuflische in sich zu nehmen, auf daß mit ihrer Abscheidung die Welt gereinigt sich darstelle, besinnt im Teufel sich auf ihre Tartarusnatur, spottet ihrer allegorischen »Bedeutung« und höhnt jedweden, der da glaubt, in ihre Tiefen ungestraft ihr nachgehen zu können. Wie also die irdische Traurigkeit zur Allegorese gehört, so die höllische Lustigkeit zu ihrer im Triumph der Materie vereitelten Sehnsucht. Daher die höllische Spaßhaftigkeit des Intriganten, daher seine Intellektualität, daher sein Wissen um Bedeutung. Die stumme Kreatur ist fähig, auf Rettung durchs Bedeutete zu hoffen. Die kluge Versatilität des Menschen spricht sich selber aus und setzt, indem sie im verworfensten Kalkül ihr Materialisches im Selbstbewußtsein menschenähnlich macht, dem Allegoriker das Hohngelächter der Hölle entgegen. In ihm ist freilich das Verstummen der Materie überwunden. Gerade im Gelächter nimmt mit höchst exzentrischer Verstellung Materie überschwänglich Geist an. So geistig wird sie, daß sie weit die Sprache überschießt. Höher will sie hinaus und endet in dem gellenden Gelächter. Das ist, so tierisch es von außen wirkt, dem innern Wahnwitz nur als Geistigkeit bewußt. »Lucifer/ Fürst der finsternis/ regierer der tiefen trawrigkeit/ keiser des Hellschen Spuls/ Hertzog des Schwebelwassers/ König des abgrunds«<sup>30</sup> läßt seiner nicht spotten. Die »urallegorische Figur« nennt Julius Leopold Klein ihn mit Recht. Gerade eine der mächtigsten Shakespeareschen Gestalten ist, wie dieser Literarhistoriker mit ausgezeichneten Bemerkungen es angedeutet hat, nur so, von der Allegorie, vom Satan her verständlich. »Auf die Iniquity-Rolle des Vice beruft sich ... Shakespeare's Richard III., der zum historischen Buffoon-Devil gediehene Vice, seine theatergeschichtliche Entwick-

lungs-Abstammung vom Mysterien-Teufel und vom doppelzünftig ›moralisierenden‹ Vice des ›Moral-Play‹, als Beider, des Devil und des Vice, legitimer, zu geschichtlichem Fleisch und Blut verkörperter Nachfolger, höchst-merkwürdiglich bekundend.« In einer Anmerkung ist das belegt: »Gloster (beiseit): So, wie im Fastnachtspiel die Sündlichkeit, Deut' ich zwei Meinungen aus Einem Wort.« In Richard III. erscheint Devil und Vice zu einem kriegsheroischen Tragödienhelden von historischem Vollblut, laut eigenem Abseits-Geständniss, verschmolzen.«<sup>31</sup> Zu einem Tragödienhelden nun eben nicht. Vielmehr mag dieser flüchtige Exkurs sein Recht im wiederholten Hinweis darauf finden, daß für Richard III. wie für Hamlet, wie für die Shakespeareschen ›Tragödien‹ überhaupt die Theorie des Trauerspiels Prolegomena der Deutung zu enthalten vorbestimmt ist. Denn Allegorisches bei Shakespeare reicht weit tiefer als in die Formen der Metapher, wo es Goethe auffiel. »Shakespeare ist reich an wundersamen Tropen, die aus personifizierten Begriffen entstehen und uns gar nicht kleiden würden, bei ihm aber völlig am Platze sind, weil zu seiner Zeit alle Kunst von der Allegorie beherrscht wurde.«<sup>32</sup> Entschiedener heißt es bei Novalis: »Es ist möglich, in einem Shakespeareschen Stück eine willkürliche Idee, Allegorie usw. zu finden.«<sup>33</sup> Aber der Sturm und Drang, der Shakespeare für Deutschland entdeckte, hat allein an ihm das Elementarische im Auge, das Allegorische nicht. Und doch kennzeichnet Shakespeare gerade dies, daß jene beiden Seiten ihm gleich wesentlich sind. Alle elementare Äußerung der Kreatur wird durch deren allegorische Existenz bedeutungsvoll und alles Allegorische nachdrücklich durch das Elementare der Sinnenwelt. Mit dem Ersterben des allegorischen Moments geht auch die elementare Kraft dem Drama verloren, bis sie im Sturm und Drang sich neu, und zwar zum Trauerspiel, belebt. Die Romantik ahnte dann wieder das Allegorische. Es blieb jedoch, soweit sie sich an Shakespeare hielt, bei dieser Ahnung. Denn in Shakespeare hat den Primat das Elementarische, in Calderon das Allegorische. – Ehe in der Trauer Satan schrickt, versucht er. Als Initiator leitet er zu einem Wissen, das da zum Grund des sträflichen Verhaltens liegt. Wenn Sokrates' Belehrung darin irren mag, daß Wissen um das Gute Gutes tun macht, so gilt für Wissen um das Böse dies weit eher. Und es ist

nicht das innere Licht, kein lumen naturale, das in der Nacht der Traurigkeit als dieses Wissen sich auftut, sondern ein unterirdisches Leuchten dämmert aus dem Erdschoß hervor. Der rebellische Tiefblick des Satan entzündet sich im Grübler an ihm. Von neuem bestätigt sich die Bedeutung barocker Vielwisserei für die Trauerspieldichtung. Denn nur für den Wissenden kann etwas sich allegorisch darstellen. Andererseits aber ist es gerade das Sinnen, dem, wenn es nicht sowohl geduldig auf Wahrheit, denn unbedingt und zwanghaft mit unmittelbarem Tiefsinn aufs absolute Wissen geht, Dinge nach ihrem schlichten Wesen sich entziehen, um als rätselhafte allegorische Verweisungen und weiterhin als Staub vor ihm zu liegen. Die Intention der Allegorie ist so sehr der auf Wahrheit widerstreitend, daß deutlicher in ihr als irgend sonst die Einheit einer puren, auf das bloße Wissen abgezwekten Neugier mit der hochmütigen Absonderung des Menschen zutage tritt. »Der greuliche Alchimist der erschreckliche Todt«<sup>34</sup> – diese tiefsinnige Metapher von Hallmann hat nicht allein in dem Verwesungsvorgang ihren Grund. Das magische Wissen, dem die Alchimie beizählt, droht dem Adepten mit Vereinsamung und geistigem Tode. Wie Alchimie und Rosenkreuzerei, wie die Beschwörungen in den Trauerspielen es beweisen, war diese Zeit nicht minder als die Renaissance der Magie ergeben. Was immer sie ergreift, verwandelt ihre Midashand in ein Bedeutendes. Verwandlung aller Art, das war ihr Element; und deren Schema war Allegorie. Je weniger diese Leidenschaft auf die Periode des Barock beschränkt geblieben ist, um so geeigneter ist sie, in spätern eindeutig ein Barokkes aufzuzeigen. An ihr legitimiert sich denn ein jüngerer Sprachgebrauch, der eine barocke Geberde beim späten Goethe wie beim späten Hölderlin erkennen will. – Wissen, nicht Handeln ist die eigenste Daseinsform des Bösen. Und demgemäß ist physische Verführung, als Wollust, Völlerei und Trägheit, sinnlich nur begriffen, bei weitem nicht sein einziger, ja streng genommen gar kein letzter und genauer Seinsgrund. Dieser vielmehr eröffnet sich mit der Fata morgana eines Reiches der absoluten, das ist gottlosen, Geistigkeit, wie es, als Gegenstück dem Materialischen verbunden, das Böse erst konkret erfahren läßt. Der in ihm herrschende Gemütszustand ist die Trauer, zugleich die Mutter der Allegorien und ihr Gehalt. Und ihm ent-

stammen drei ursprüngliche satanische Verheißungen. Sie sind geistiger Art. In der Gestalt bald des Tyrannen, bald des Intriganten zeigt immerfort das Trauerspiel sie wirksam. Was lockt, ist der Schein der Freiheit – im Ergründen des Verbotnen; der Schein der Selbständigkeit – in der Sezession aus der Gemeinschaft der Frommen; der Schein der Unendlichkeit – in dem leeren Abgrund des Bösen. Denn es eignet aller Tugend, ein Ende – ihr Vorbild nämlich, in Gott – vor sich zu haben; so wie alle Verworfenheit einen unendlichen Progreß in die Tiefe eröffnet. Die Theologie des Bösen ist somit dem Sturze Satans, in dem die genannten Motive sich bestätigen, weit eher zu entnehmen, als den Verwarnungen, in denen die kirchliche Lehre den Seelenfänger darzustellen pflegt. Die absolute Geistigkeit, die im Satan gemeint ist, bringt in der Emanzipation vom Heiligen sich um das Leben. Die – hier allein entseelte – Stofflichkeit wird ihre Heimat. Das schlechthin Materialische und jenes absolute Geistige sind Pole des satanischen Bereichs: und das Bewußtsein ihre gauklerische Synthesis, mit welcher sie die echte, die des Lebens, äfft. Sein lebensfremdes Spekulieren aber, das an der Dingwelt der Embleme haftet, trifft schließlich auf das Wissen der Dämonen. »Sie werden«, heißt es im »Gottesstaate« Augustins, »δαίμονες genannt, weil dieses griechische Wort ausdrückt, daß sie Wissenschaften besitzen.«<sup>35</sup> Und höchst spirituell ging das Verdikt fanatischer Spiritualität vom Munde des Franciscus von Assisi. Es weist von seinen Jüngern einem, der in allzu tiefes Studium sich verschloß, den rechten Weg: »Unus solus daimon plus scit quam tu.«

Als Wissen führt der Trieb in den leeren Abgrund des Bösen hinab, um dort der Unendlichkeit sich zu versichern. Es ist aber auch der Abgrund des bodenlosen Tiefsinns. Dessen Daten sind unermöglich, in philosophische Konstellationen zu treten. So liegen sie als bloßer Fundus düsterer Prachtentfaltung in den Emblemenbüchern des Barock. Das Trauerspiel vor allen andern Formen arbeitet mit diesem Fundus. Unermüdlich verwandelnd, deutend und vertiefend vertauscht es seine Bilder miteinander. Vor allem herrscht dabei der Gegensatz. Und dennoch wäre es verfehlt, zumindest oberflächlich, auf Lust an bloßer Antithetik jene zahllosen Effekte zu beziehen, in welchen der Thronsaal in



den Kerker, das Lustgemach in eine Totengruft, die Krone in den Kranz aus blutigen Zypressen anschaulich, oder sprachlich nur, verwandelt wird. Sogar der Gegensatz von Schein und Sein trifft diese Technik der Metaphern und Apotheosen nicht genau. Zugrunde liegt das Schema des Emblems, aus welchem mittels eines Kunstgriffs, der stets von neuem überwältigen mußte, sinnfällig das Bedeutete hervorspringt. Die Krone – sie bedeutet den Zypressenkranz. Unter den unabsehbar vielen Dokumenten dieses emblematischen Furors – längst hat man sich Belege eingesammelt<sup>36</sup> – ist es an stolzer Kraßheit nicht zu überbieten, wenn Hallmann »wann der Politische Himmel blitzet« eine Harfe sich ins »Mordbeil«<sup>37</sup> wandeln läßt. Eben dahin gehört diese Exposition seiner »Leichreden«: »Denn betrachtet man die unzählbahren Leichen/ womit theils die raasende Pest/ theils die Kriegerischen Waffen nicht nur unser Teutschland/ sondern fast gantz Europam erfüllet/ so müssen wir bekennen/ daß unsere Rosen in Dornen/ unsre Lilgen in Neßeln/ unsre Paradise in Kirchhöfe/ ja unser gantzes Wesen in ein Bildnüß deß Todes verwandelt worden. Dannenhero wird mir hoffentlich nicht ungütig gedeutet werden/ daß ich auf dieser allgemeinen Schaubühne deß Todes auch meinen papirenen Kirchhoff zu eröffnen mich unterwunden.«<sup>38</sup> Auch in den Reyen sind solche Verwandlungen angesiedelt<sup>39</sup>. Wie Stürzende im Fallen sich überschlagen, so fiele von Sinnbild zu Sinnbild die allegorische Intention dem Schwindel ihrer grundlosen Tiefe anheim, müßte nicht gerade im äußersten unter ihnen so sie umspringen, daß all ihre Finsternis, Hoffart und Gottferne nichts als Selbsttäuschung scheint. Heißt es doch ganz das Allegorische verkennen, den Bilderschatz, in welchem dieser Umschwung in das Heil der Rettung sich vollzieht, von jenem düstern, welcher Tod und Hölle meint, zu sondern. Denn gerade in Visionen des Vernichtungsrausches, in welchen alles Irdische zum Trümmerfeld zusammenstürzt, enthüllt sich weniger das Ideal der allegorischen Versenkung denn ihre Grenze. Die trostlose Verworrenheit der Schädelstätte, wie sie als Schema allegorischer Figuren aus tausend Kupfern und Beschreibungen der Zeit herauszulesen ist, ist nicht allein das Sinnbild von der Öde aller Menschenexistenz. Vergänglichkeit ist in ihr nicht sowohl bedeutet, allegorisch dargestellt, denn, selbst bedeutend, dargebo-

ten als Allegorie. Als die Allegorie der Auferstehung. Zuletzt springt in den Todesmalen des Barock – nun erst im rückgewandten größten Bogen und erlösend – die allegorische Betrachtung um. Die sieben Jahre ihrer Versenkung sind nur ein Tag. Denn auch diese Zeit der Hölle wird im Raume säkularisiert und jene Welt, die sich dem tiefen Geist des Satan preisgab und verriet, ist Gottes. In Gottes Welt erwacht der Allegoriker. »Ja/ wenn der Höchste wird vom Kirch-Hof erndten ein/ I So werd ich Todten-Kopff ein Englisch Antlitz seyn.«<sup>40</sup> Das löst die Chiffer des Zerstückeltsten, Erstorbensten, Zerstreutesten. Damit freilich geht der Allegorie alles verloren, was ihr als Eigenstes zugehörte: das geheime, privilegierte Wissen, die Willkürherrschaft im Bereich der toten Dinge, die vermeintliche Unendlichkeit der Hoffnungsleere. All das zerstiebt mit jenem *einen* Umschwung, in dem die allegorische Versenkung die letzte Phantasmagorie des Objektiven räumen muß und, gänzlich auf sich selbst gestellt, nicht mehr spielerisch in erdhafter Dingwelt sondern ernsthaft unterm Himmel sich wiederfindet. Das eben ist das Wesen melancholischer Versenkung, daß ihre letzten Gegenstände, in denen des Verworfenen sie am vollständigsten sich zu versichern glaubt, in Allegorien umschlagen, daß sie das Nichts, in dem sie sich darstellen, erfüllen und verleugnen, so wie die Intention zuletzt im Anblick der Gebeine nicht treu verharret, sondern zur Auferstehung treulos überspringt.

»Mit Weinen streuten wir den Samen in die Brachen I und gien-gen traurig aus.«<sup>41</sup> Leer aus geht die Allegorie. Das schlechthin Böse, das als bleibende Tiefe sie hegte, existiert nur in ihr, ist einzig und allein Allegorie, bedeutet etwas anderes als es ist. Und zwar bedeutet es genau das Nichtsein dessen, was es vorstellt. Die absoluten Laster, wie Tyrannen und Intriganten sie vertreten, sind Allegorien. Sie sind nicht wirklich und sie haben das, als was sie dastehn, nur vor dem subjektiven Blick der Melancholie; sind dieser Blick, den seine Ausgeburten vernichten, weil sie nur seine Blindheit bedeuten. Sie weisen auf den schlechthin subjektiven Tiefsinn, als dem sie einzig ihr Bestehn verdanken. Durch seine allegorische Gestalt verrät das schlechthin Böse sich als subjektives Phänomen. Die ungeheure widerkünstlerische Subjektivität in dem Barock schießt hier zusammen

mit der theologischen Essenz des Subjektiven. Die Bibel führt das Böse unter dem Begriff des Wissens ein. Zu werden »erkennend Gutes und Böses«<sup>42</sup> verheißt den ersten Menschen die Schlange. Von Gott aber ist nach der Schöpfung gesagt: »Und Gott sah alles, was er gemacht, und siehe, es war sehr gut.«<sup>43</sup> Also hat das Wissen von dem Bösen gar keinen Gegenstand. Dies ist nicht in der Welt. Es setzt sich mit der Lust am Wissen erst, vielmehr am Urteil, in dem Menschen selber. Das Wissen vom Guten, als Wissen, ist sekundär. Es erfolgt aus der Praxis. Das Wissen vom Bösen – als Wissen ist es primär. Es erfolgt aus der Kontemplation. Wissen um Gut und Böse ist also Gegensatz zu allem sachlichen Wissen. Bezogen auf die Tiefe des Subjektiven, ist es im Grunde nur Wissen vom Bösen. Es ist »Geschwätz« in dem tiefen Sinne, in welchem Kierkegaard dies Wort gefaßt hat. Als der Triumph der Subjektivität und Anbruch einer Willkürherrschaft über Dinge ist Ursprung aller allegorischen Betrachtung jenes Wissen. Im Sündenfall selbst entspringt die Einheit von Schuld und Bedeuten vor dem Baum der »Erkenntnis« als Abstraktion. In Abstraktionen lebt das Allegorische, als Abstraktion, als ein Vermögen des Sprachgeistes selbst, ist es im Sündenfall zu Hause. Denn Gut und Böse stehen unbenennbar, als Namenlose, außerhalb der Namensprache, in welcher der paradiesische Mensch die Dinge benannt hat und die er im Abgrund jener Fragestellung verläßt. Der Name ist für Sprachen nur ein Grund, in welchem die konkreten Elemente wurzeln. Die abstrakten Sprachelemente aber wurzeln im richtenden Wort, dem Urteil. Und während mit dem irdischen Gericht sich tief die schwanke Subjektivität des Urteils mit Strafen in der Wirklichkeit verankert, kommt in dem himmlischen der Schein des Bösen ganz zu seinem Recht. Dort kommt die eingestandene Subjektivität zu dem Triumph über jede trügerische Objektivität des Rechts und fügt als »Werk der höchsten Weisheit und der ersten Liebe«<sup>44</sup>, als Hölle, der göttlichen Allmacht sich ein. Sie ist nicht Schein, ebensowenig aber gesättigtes Sein, sondern die wirkliche Spiegelung der leeren Subjektivität im Guten. Im schlechthin Bösen greift die Subjektivität ihr Wirkliches und sieht es als die bloße Spiegelung ihrer selbst in Gott. Im Weltbild der Allegorie also ist die subjektive Perspektive restlos einbezogen in die Ökonomie des Ganzen. So sind die Säulen

eines Bamberger Altars aus dem Barock in Wirklichkeit genau so angeordnet, wie sie, bei einer regulären Konstruktion, von unten aus sich präsentieren würden. Und so wird auch die glühende Ekstase, ohne daß von ihr ein Funke verloren ginge, gerettet, säkularisiert im Nüchternen, wie sie's bedarf: Die heilige Therese sieht in einer Halluzination, wie die Madonna Rosen auf ihr Bett legt; sie teilt es ihrem Beichtvater mit. »Ich sehe keine«, erwidert der. – »Die Madonna hat sie ja mir gebracht«, gibt die Heilige zur Antwort. In diesem Sinn wird die zur Schau getragene eingestandne Subjektivität zum förmlichen Garanten des Wunders, weil sie die göttliche Aktion selbst ankündigt. Und »keine Wendung, die der barocke Stil nicht mit einem Wunder abschlüsse«<sup>45</sup>. »Es ist die aristotelische Idee des θαυμαστόν, der künstlerische Ausdruck des Wunders (der biblischen σημεῖα), der seit der Gegenreformation und vornehmlich seit dem Tridentinum« auch Architektur und Plastik »beherrscht ... Es ist der Eindruck übernatürlicher Kräfte, der im mächtig sich Ausladenden und wie von selbst Gestützten gerade in den Regionen der Höhe erweckt werden soll, gedolmetscht und akzentuiert durch die gefährlich schwebenden Engel der plastischen Dekoration ... Diesen Eindruck nur noch zu verstärken, wird auf der anderen Seite – in den unteren Regionen – die Wirklichkeit dieser Gesetze wieder übertrieben in Erinnerung gehalten. Was denn anderes wollen die durchgehenden Hinweise auf die Gewalt der tragenden und lastenden Kräfte, die ungeheuren Sockel, die doppelt und dreifach begleiteten vorgeschobenen Säulen und Pilaster, die Verstärkungen und Sicherungen ihres Zusammenhalts, um einen – Balkon zu tragen, was besagen sie, als durch die Stützwierigkeiten von unten das schwebende Wunder von oben eindringlich zu machen. Die ›Ponderacion misteriosa‹, das Eingreifen Gottes ins Kunstwerk wird als möglich vorausgesetzt.«<sup>46</sup> Subjektivität, die wie ein Engel in die Tiefe niederstürzt, wird von Allegorien eingeholt und wird am Himmel, wird in Gott durch ›Ponderación misteriosa‹ festgehalten. Allein es ist ja die verklärte Apotheose, wie Calderon sie kennen lehrt, mit dem banalen Fundus des Theaters, den Reyen, Zwischenspiel und stille Vorstellung entfaltet, nicht aufzustellen. Sie bildet zwingend sich aus einer sinnvollen Konstellation des Ganzen, das sie nur mehr, auch minder nachhaltig

betont, heraus. Die mangelnde Entwicklung der Intrige, die kaum je die des Spaniers auch von ferne nur erreicht, macht die Insuffizienz des deutschen Trauerspiels. Nur die Intrige wäre vermögend gewesen, die Organisation der Szene zu jener allegorischen Totalität zu führen, mit welcher in dem Bilde der Apotheose ein von den Bildern des Verlaufes Artverschiedenes sich erhebt und der Trauer Einsatz und Ausgang zugleich weist. Der gewaltige Entwurf dieser Form ist zu Ende zu denken; von der Idee des deutschen Trauerspiels kann einzig unter dieser Bedingung gehandelt werden. Weil aus den Trümmern großer Bauten die Idee von ihrem Bauplan eindrucksvoller spricht als aus geringen noch so wohl erhaltenen, hat das deutsche Trauerspiel des Barock den Anspruch auf Deutung. Im Geiste der Allegorie ist es als Trümmer, als Bruchstück konzipiert von Anfang an. Wenn andere herrlich wie am ersten Tag erstrahlen, hält diese Form das Bild des Schönen an dem letzten fest.

# Nachweise

## Erkenntniskritische Vorrede

Motto – [Johann Wolfgang von] Goethe: Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe. In Verbindung mit Konrad Burdach [u. a.] hrsg. von Eduard von der Hellen. Stuttgart, Berlin o. J. [1907 ff.]. Bd. 40: Schriften zur Naturwissenschaft. 2. S. 140/141.

- 1 cf. Emile Meyerson: *De l'explication dans les sciences*. 2 Bde. Paris 1921. Passim.
- 2 Hermann Güntert: *Von der Sprache der Götter und Geister. Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen zur homerischen und eddischen Göttersprache*. Halle a. d. S. 1921. S. 49. – cf. Hermann Usener: *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*. Bonn 1896. S. 321.
- 3 Jean Hering: *Bemerkungen über das Wesen, die Wesenheit und die Idee*. In: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 4 (1921), S. 522.
- 4 Max Scheler: *Vom Umsturz der Werte. Der Abhandlungen und Aufsätze* 2., durchges. Aufl., 1. Bd. Leipzig 1919. S. 241.
- 5 Konrad Burdach: *Reformation, Renaissance, Humanismus. Zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst*. Berlin 1918. S. 100 ff.
- 6 Burdach l. c. S. 213 (Anm.).
- 7 Fritz Strich: *Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts*. In: *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte*. Franz Muncker zum 60. Geburtstage dargebracht von Eduard Berend [u. a.]. München 1916. S. 52.
- 8 Richard M[oritz] Meyer: *Über das Verständnis von Kunstwerken*. In: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Litteratur* 4 (1901) (= *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Litteratur und für Pädagogik* 7). S. 378.
- 9 Meyer l. c. S. 372.
- 10 Benedetto Croce: *Grundriß der Ästhetik. Vier Vorlesungen*. Autorisierte deutsche Ausg. von Theodor Poppe. Leipzig 1913. (*Wissen und Forschen*. 5.) S. 43.
- 11 Croce l. c. S. 46.
- 12 Croce l. c. S. 48.
- 13 cf. Hermann Cohen: *Logik der reinen Erkenntnis*. (System der Philosophie. 1.) 2. Aufl., Berlin 1914. S. 35/36.
- 14 cf. Walter Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: Charles Baudelaire: *Tableaux parisiens*. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort

von Walter Benjamin. Heidelberg 1923. (Die Drucke des Argonautenkreises. 5.) S. VIII/IX.

15 Strich l. c. S. 21.

16 cf. August Wilhelm von Schlegel: Sämtliche Werke. Hrsg. von Eduard Böcking. 6. Bd.: Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. 3. Ausg., 2. Theil. Leipzig 1846. S. 403. – Auch A[ugust] W[ilhelm] Schlegel: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. (Hrsg. von J[akob] Minor.) 3. Teil ((1803–1804)): Geschichte der romantischen Litteratur. Heilbronn 1884. (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. 19.) S. 72.

17 cf. Karl Lamprecht: Deutsche Geschichte. 2. Abt.: Neuere Zeit. Zeitalter des individuellen Seelenlebens, 3. Bd., 1. Hälfte (= der ganzen Reihe 7. Bd., 1. Hälfte). 3., unveränd. Aufl., Berlin 1912. S. 267.

18 cf. Hans Heinrich Borchardt: Augustus Buchner und seine Bedeutung für die deutsche Literatur des siebzehnten Jahrhunderts. München 1919. S. 58.

19 Conrad Müller: Beiträge zum Leben und Dichten Daniel Caspers von Lohenstein. Breslau 1882. (Germanistische Abhandlungen. 1.) S. 72/73.

20 Goethe: Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen [= Weimarer Ausgabe]. 4. Abt.: Briefe, 42. Bd.: Januar–Juli 1827. Weimar 1907. S. 104.

21 Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf: Einleitung in die griechische Tragödie. Unveränd. Abdr. aus der 1. Aufl. von Euripides Herakles I, Kap. I–IV. Berlin 1907. S. 109.

22 Herbert Cysarz: Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko. Leipzig 1924. S. 299.

23 cf. J[ulius] Petersen: Der Aufbau der Literaturgeschichte. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 6 (1914), S. 1–16 u. S. 129–152; bes. S. 149 u. S. 151.

24 Louis G. Wysocki: Andreas Gryphius et la tragédie allemande au XVII<sup>e</sup> siècle. Thèse de doctorat. Paris 1892. S. 14.

25 Petersen l. c. S. 13.

26 cf. Christian Hofman von Hofmanswaldau: Auserlesene Gedichte. Mit einer Einleitung hrsg. von Felix Paul Greve. Leipzig 1907. S. 8.

27 cf. jedoch Arthur Hübscher: Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Grundlegung einer Phaseologie der Geistesgeschichte. In: Euphorion 24 (1922), S. 517–562 u. S. 759–805.

28 Victor Manheimer: Die Lyrik des Andreas Gryphius. Studien und Materialien. Berlin 1904. S. XIII.

29 Wilhelm Hausenstein: Vom Geist des Barock. 3.–5. Aufl., München 1921. S. 28.

## Trauerspiel und Tragödie. &lt;Erster Teil&gt;

Motto – Filidors [Caspar Stieler?] Trauer- Lust- und Misch-Spiele. Erster Theil. Jena 1665. S. 1 [der besonderen Paginierung von »Ernelinde Oder Die Viermahl Braut. Mischspiel.« Rudolstadt o. J. (I, 1)].

- 1 Cysarz l. c. S. 72.
- 2 cf. Alois Riegl: Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Aus seinem Nachlaß hrsg. von Arthur Burda und Max Dvořák. 2. Aufl., Wien 1923. S. 147.
- 3 Paul Stachel: Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts. Berlin 1907. (Palaestra. 46.) S. 326.
- 4 cf. Lamprecht l. c. S. 265.
- 5 Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst/ verfasst durch Den Erwachsenen [Sigmund von Birken]. Nürnberg 1679. S. 336.
- 6 cf. Wilhelm Dilthey: Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation. Abhandlungen zur Geschichte der Philosophie und Religion. (Gesammelte Schriften. 2.) Leipzig, Berlin 1923. S. 445.
- 7 Martin Opitz: Prosodia Germanica, Oder Buch von der Deudschen Poeterey. Nunmehr zum siebenden mal correct gedruckt. Frankfurt a. M. o. J. [ca. 1650]. S. 30/31.
- 8 Die Aller Edelste Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemüther [Aprilgespräch]/ beschrieben und fürgestellt von Dem Rüstigen [Johann Rist]. Frankfurt 1666. S. 241/242.
- 9 A(ugust) A(dolph) von H(augwitz): Prodrumus Poeticus, Oder: Poetischer Vortrab. Dresden 1684. S. 78 [der besonderen Paginierung von »Schuldige Unschuld/ Oder Maria Stuarda« (Anm.)].
- 10 Andreas Gryphius: Trauerspiele. Hrsg. von Hermann Palm. Tübingen 1882. (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart. 162.) S. 635 (Æmilius Paulus Papinianus, Anm.).
- 11 Bernhard Erdmannsdörffer: Deutsche Geschichte vom Westfälischen Frieden bis zum Regierungsantritt Friedrich's des Großen. 1648–1740. Bd. 1. Berlin 1892. (Allgemeine Geschichte in Einzeldarstellungen. 3, 7.) S. 102.
- 12 Martin Opitz: L. Annaei Senecae Trojanerinnen. Wittenberg 1625. S. 1 [der unpaginierten Vorrede].
- 13 Johann Klai; zitiert nach Karl Weiß: Die Wiener Haupt- und Staatsactionen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters. Wien 1854. S. 14.
- 14 cf. Carl Schmitt: Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität. München, Leipzig 1922. S. 11/12.
- 15 cf. August Koberstein: Geschichte der deutschen Nationalliteratur vom



Anfang des siebzehnten bis zum zweiten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts. 5., umgearb. Aufl. von Karl Bartsch. Leipzig 1872. (Grundriß der Geschichte der deutschen Nationalliteratur. 2.) S. 15.

16 Schmitt l. c. S. 14.

17 Schmitt l. c. S. 14.

18 Hausenstein l. c. S. 42.

19 [Christian Hofmann von Hofmannswaldau:] Helden-Briefe. Leipzig, Breßlau 1680. S. 8/9 [der unpaginierten Vorrede].

20 Birken: Deutsche Redebind- und Dichtkunst l. c. S. 242.

21 Gryphius l. c. S. 61 (Leo Armenius II, 433 ff.).

22 Johann Christian Hallmann: Trauer- Freuden- und Schäffer-Spiele. Breßlau o. J. [1684]. S. 17 [der besonderen Paginierung von »Die beleidigte Liebe oder die großmütige Mariamne« (I, 477/478)]. – cf. l. c., »Mariamne« S. 12 (I, 355).

23 [Diego Saavedra Fajardo:] Abris Eines Christlich-Politischen Printzens/ In CI Sinn-Bildern/ Zuvor auß dem spanischen ins Lateinisch: Nun in Teutsch versetzt. Coloniae 1674. S. 897.

24 Karl Krumbacher: Die griechische Literatur des Mittelalters. In: Die Kultur der Gegenwart. Ihre Entwicklung und ihre Ziele. Hrsg. von Paul Hinneberg. Teil I, Abt. 8: Die griechische und lateinische Literatur und Sprache. Von U(lrich) v(on) Wilamowitz-Moellendorff [u. a.]. 3. Aufl., Leipzig, Berlin 1912. S. 367.

25 [Anonym:] Die Glorreiche Marter Joannes von Nepomuck, zitiert nach Weiß l. c. S. 154.

26 Die Glorreiche Marter Joannes von Nepomuck, zitiert nach Weiß l. c. S. 120.

27 Joseph [Felix] Kurz: Prinzessin Pumphia. Wien 1883. (Wiener Neudrucke. 2.) S. 1 [Wiedergabe des alten Titelblattes].

28 Lorentz Gratians Staats-kluger Catholischer Ferdinand/ aus dem Spanischen übersetzt von Daniel Caspern von Lohenstein. Breßlau 1676. S. 123.

29 cf. Willi Flemming: Andreas Gryphius und die Bühne. Halle a. d. S. 1921. S. 386.

30 Gryphius l. c. S. 212 (Catharina von Georgien III, 438).

31 cf. Marcus Landau: Die Dramen von Herodes und Mariamne. In: Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte NF 8 (1895), S. 175–212 u. S. 279–317 u. NF 9 (1896), S. 185–223.

32 cf. Hausenstein l. c. S. 94.

33 Cysarz l. c. S. 31.

34 Daniel Caspar von Lohenstein: Sophonisbe. Frandckfurth, Leipzig 1724. S. 73 (IV, 504 ff.).

35 Gryphius l. c. S. 213 (Catharina von Georgien III, 457 ff.). – cf. Hallmann: Trauer-, Freuden- und Schäferspiele l. c. »Mariamne« S. 86 (V, 351).

- 36 (Josef Anton Stranitzky:) Wiener Haupt- und Staatsaktionen. Eingeleitet und hrsg. von Rudolf Payer von Thurn. Bd. 1. Wien 1908. (Schriften des Literarischen Vereins in Wien. 10.) S. 301 (Die Gestürzte Tyrannay in der Person deß Messinischen Wütrichs Pelifonte II, 8).
- 37 [Georg Philipp Harsdörffer:] Poetischen Trichters zweyter Theil. Nürnberg 1648. S. 84.
- 38 Julius Wilhelm Zinzgref: Emblematum Ethico-Politicorum Centuria. Editio secunda. Frandckfort 1624. Embl. 71.
- 39 [Claudius Salmasius:] Königliche Verthätigung für Carl den I. geschrieben an den durchläuchtigsten König von Großbritannien Carl den Andern. 1650.
- 40 cf. Stachel l. c. S. 29.
- 41 cf. Gotthold Ephraim Lessing: Sämmtliche Schriften. Neue rechtmäßige Ausg. Hrsg. von Karl Lachmann. Bd. 7. Berlin 1839. S. 7 ff. (Hamburgische Dramaturgie, 1. u. 2. Stück).
- 42 Hallmann: Trauer-, Freuden- und Schäferspiele l. c. »Mariamne« S. 27 (II, 263/264).
- 43 Hallmann: Trauer-, Freuden- und Schäferspiele l. c. »Mariamne« S. 112 (Anm.).
- 44 Birken: Deutsche Redebind- und Dichtkunst l. c. S. 323.
- 45 G[eorg] G[ottfried] Gervinus: Geschichte der Deutschen Dichtung. Bd. 3. 5. Aufl. Hrsg. von Karl Bartsch. Leipzig 1872. S. 553.
- 46 cf. Alfred v(on) Martin: Coluccio Salutati's Traktat »Vom Tyrannen«. Eine kulturgeschichtliche Untersuchung nebst Textedition. Mit einer Einleitung über Salutati's Leben und Schriften und einem Exkurs über seine philologisch-historische Methode. Berlin, Leipzig 1913. (Abhandlungen zur Mittleren und Neueren Geschichte. 47.) S. 48.
- 47 Flemming: Andreas Gryphius und die Bühne l. c. S. 79.
- 48 cf. Burdach l. c. S. 135/136, sowie S. 215 (Anm.).
- 49 Georg Popp: Über den Begriff des Dramas in den deutschen Poetiken des 17. Jahrhunderts. Diss., Leipzig 1895. S. 80.
- 50 cf. Julius Caesar Scaliger: Poetices libri septem. Editio quinta. [Genf] 1617. S. 333/334 (III, 96).
- 51 Vinzenz von Beauvais: Bibliotheca mundi seu speculi majoris. Tomus secundus, qui speculum doctrinale inscribitur. Duaci 1624. Sp. 287.
- 52 Schauspiele des Mittelalters. Aus den Handschriften hrsg. und erklärt von F[ranz] J[oseph] Mone. Bd. 1. Karlsruhe 1846. S. 336.
- 53 Claude de Saumaise: Apologie royale pour Charles I., roy d'Angleterre. Paris 1650. S. 642/643.
- 54 Willi Flemming: Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge. Berlin 1923. (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. 32.) S. 3/4.
- 55 Don Pedro Calderon de la Barca: Schauspiele. Übers. von J[ohann]

- D[iederich] Gries. Bd. 1. Berlin 1815. S. 295 (Das Leben ein Traum III).
- 56 Lohenstein: Sophonisbe l. c. S. 13/14 [der unpaginierten Widmung].
- 57 Lohenstein: Sophonisbe l. c. S. 8/9 [der unpaginierten Widmung].
- 58 Don Pedro Calderon de la Barca: Schauspiele. Übers. von August Wilhelm Schlegel. Zweyter Theil. Wien 1813. S. 88/89; cf. auch S. 90 (Der standhafte Prinz III).
- 59 Hans Georg Schmidt: Die Lehre vom Tyrannenmord. Ein Kapitel aus der Rechtsphilosophie. Tübingen, Leipzig 1901. S. 92.
- 60 Johann Christian Hallmann: Leich-Reden/ Todten-Gedichte und Aus dem Italiänischen übersetzte Grab-Schriften. Frandckfurt, Leipzig 1682 S. 88.
- 61 cf. Hans Heinrich Borchardt: Andreas Tscherning. Ein Beitrag zur Literatur- und Kultur-Geschichte des 17. Jahrhunderts. München, Leipzig 1912. S. 90/91.
- 62 August Buchner: Poetik. Hrsg. von Othone Prätorio. Wittenberg 1665. S. 5.
- 63 Sam[uel] von Butschky: Wohl-Bebauter Rosen-Thal. Nürnberg 1679. S. 761.
- 64 Gryphius l. c. S. 109 (Leo Armenius IV, 387 ff.).
- 65 cf. Hallmann: Trauer-, Freuden- und Schäferspiele l. c. »Die göttliche Rache oder der verführte Theodoricus Veronensis« S. 104 (V, 364 ff.).
- 66 Theatralische/ Galante Und Geistliche Gedichte/ Von Menantes [Christian Friedrich Hunold]. Hamburg 1706. S. 181 [der besonderen Paginierung der Theatralischen Gedichte (Nebucadnezar III, 3; Szenenanm.)].
- 67 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten: Ph[ilipp] Marheineke [u. a.]. Bd. 10, 2: Vorlesungen über die Ästhetik. Hrsg. von H[einrich] G[ustav] Hotho. Bd. 2. Berlin 1837. S. 176.
- 68 Hegel l. c. S. 167.
- 69 Arthur Schopenhauer: Sämmtliche Werke. Hrsg. von Eduard Grisebach. Bd. 2: Die Welt als Wille und Vorstellung. 2. Leipzig o. J. [1891]. S. 505/506.
- 70 Wilh[elm] Wackernagel: Über die dramatische Poesie. Academische Gelegenheitsschrift. Basel 1838. S. 34/35.
- 71 cf. Joh[ann] Jac[ob] Breiting: Critische Abhandlung Von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse. Zürich 1740. S. 489.
- 72 Daniel Casper v[on] Lohenstein: Agrippina. Trauer-Spiel. Leipzig 1724. S. 78 (V, 118).
- 73 Breiting l. c. S. 467 u. S. 470.
- 74 cf. Erich Schmidt: [Bespr.] Felix Bobertag: Geschichte des Romans und der ihm verwandten Dichtungsgattungen in Deutschland, 1. Abt., 2. Bd., 1. Hälfte, Breslau 1879. In: Archiv für Litteraturgeschichte 9 (1880), S. 411.

- 75 cf. Hallmann: Leichreden l. c. S. 115 u. S. 299.
- 76 cf. Hallmann: Leichreden l. c. S. 64 u. S. 212.
- 77 Daniel Casper von Lohenstein: Blumen. Breßlau 1708. S. 27 [der besonderen Paginierung von »Hyacinthen« (Die Höhe Des Menschlichen Geistes über das Absterben Herrn Andreae Gryphii)].
- 78 Hübscher l. c. S. 542.
- 79 Julius Tittmann: Die Nürnberger Dichterschule. Harsdörffer, Klaj, Birken. Beitrag zur deutschen Literatur- und Kulturgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts. (Kleine Schriften zur deutschen Literatur- und Kulturgeschichte. 1.) Göttingen 1847. S. 148.
- 80 Cysarz l. c. S. 27 (Anm.).
- 81 Cysarz l. c. S. 108 (Anm.); cf. auch S. 107/108.
- 82 cf. [Georg Philipp Harsdörffer:] Poetischen Trichters Dritter Theil. Nürnberg 1653. S. 265-272.
- 83 Lohenstein: Sophonisbe l. c. S. 10 [der unpaginierten Widmung].
- 84 Gryphius l. c. S. 437 (Carolus Stuardus IV, 47).
- 85 [Georg] Philipp Harsdörffer: Vom Theatrum oder Schawplatz. Für die Gesellschaft für Theatergeschichte aufs Neue in Truck gegeben. Berlin 1914. S. 6.
- 86 August Wilhelm Schlegel: Sämtliche Werke. Bd. 6, l. c. S. 397.
- 87 Calderon: Schauspiele. Übers. von Gries. Bd. 1, l. c. S. 206 (Das Leben ein Traum I).
- 88 Calderon: Schauspiele. Übers. von Gries l. c. Bd. 3. Berlin 1818. S. 236 (Eifersucht das größte Scheusal I).
- 89 cf. Gryphius l. c. S. 756 ff. (Die sieben Brüder II, 343 ff.).
- 90 cf. Daniel Caspar v[on] Lohenstein: Epicharis. Trauer-Spiel. Leipzig 1724. S. 74/75 (III, 721 ff.).
- 91 cf. Lohenstein: Agrippina l. c. S. 53 ff. (III, 497 ff.).
- 92 cf. Haugwitz l. c. »Maria Stuarda« S. 50 (III, 237 ff.).
- 93 Hallmann: Trauer-, Freuden- und Schäferspiele l. c. »Mariamne« S. 2 (I, 40 ff.).
- 94 Kurt Kolitz: Johann Christian Hallmanns Dramen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Dramas in der Barockzeit. Berlin 1911. S. 158/159.
- 95 Tittmann l. c. S. 212.
- 96 cf. Hunold l. c. Passim.
- 97 Birken: Deutsche Redebind- und Dichtkunst l. c. S. 329/330.
- 98 cf. Erich Schmidt l. c. S. 412.
- 99 Dilthey l. c. S. 439/440.
- 100 Johann Christoph Menning [Männling]: Schaubühne des Todes/ Oder Leich-Reden. Wittenberg 1692. S. 367.
- 101 Hallmann: Trauer-, Freuden- und Schäferspiele l. c. »Mariamne« S. 34 (II, 493/494).

- 102 Hallmann: Trauer-, Freuden- und Schäferspiele l. c. »Mariamne« S. 44 (III, 194 ff.).
- 103 Lohenstein: Agrippina l. c. S. 79 (V, 160 ff.).
- 104 cf. Henri Bergson: Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinsstatsachen. Jena 1911. S. 84/85.
- 105 Frédéric Atger: Essai sur l'histoire des doctrines du contrat social. Thèse pour le doctorat. Nîmes 1906. S. 136.
- 106 Rochus Freiherr v[on] Liliencron: Einleitung zu Aegidius Albertinus: Lucifers Königreich und Seelengejaidt. Hrsg. von Rochus Freiherrn v[on] Liliencron. Berlin, Stuttgart o. J. [1884]. (Deutsche National-Litteratur. 26.) S. XI.
- 107 Gryphius l. c. S. 20 (Leo Armenius I, 23/24).
- 108 Daniel Casper von Lohenstein: Ibrahim Bassa. Trauer-Spiel. Breßlau 1709. S. 3/4 [der unpaginierten Widmung]. – cf. Johann Elias Schlegel: Ästhetische und dramaturgische Schriften. ([Hrsg. von] Johann von Antoniewicz.) Heilbronn 1887. (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. u. 19. Jahrhunderts. 26.) S. 8.
- 109 Hallmann: Leichreden l. c. S. 133.
- 110 Cysarz l. c. S. 248.
- 111 cf. Egon Cohn: Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des 17. Jahrhunderts. Studien zur deutschen Bildungsgeschichte. Berlin 1921. (Germanische Studien. 13.) S. 11.
- 112 Scaliger l. c. S. 832 (VII, 3).
- 113 cf. Riegl l. c. S. 33.
- 114 Hübscher l. c. S. 546.

## Trauerspiel und Tragödie. <Zweiter Teil>

- Motto – Johann Georg Schiebel: Neu-erbauter Schausaal. Nürnberg 1684. S. 127.
- 1 Johannes Volkelt: Ästhetik des Tragischen. 3., neu bearbeitete Aufl., München 1917. S. 469/470.
  - 2 Volkelt l. c. S. 469.
  - 3 Volkelt l. c. S. 450.
  - 4 Volkelt l. c. S. 447.
  - 5 Georg von Lukács: Die Seele und die Formen. Essays. Berlin 1911. S. 370/371.
  - 6 Friedrich Nietzsche: Werke. [2. Gesamtausg.] 1. Abt., Bd. 1: Die Geburt der Tragödie [usw.]. (Hrsg. von Fritz Koegel.) Leipzig 1895. S. 155.
  - 7 Nietzsche l. c. S. 44/45.
  - 8 Nietzsche l. c. S. 171.
  - 9 Nietzsche l. c. S. 41.

- 10 Nietzsche l. c. S. 58/59.
- 11 Wilamowitz-Moellendorff l. c. S. 59.
- 12 cf. Walter Benjamin: Goethes Wahlverwandtschaften. In: Neue Deutsche Beiträge 2. Folge, Heft 1 (April 1924), S. 83 ff.
- 13 cf. Croce l. c. S. 12.
- 14 cf. [Carl Wilhelm Ferdinand] Solger: Nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Hrsg. von Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer. Bd. 2. Leipzig 1826. S. 445 ff.
- 15 Wilamowitz-Moellendorff l. c. S. 107.
- 16 Wilamowitz-Moellendorff l. c. S. 119.
- 17 cf. Max Wundt: Geschichte der griechischen Ethik. 1. Bd.: Die Entstehung der griechischen Ethik. Leipzig 1908. S. 178/179.
- 18 cf. Wackernagel l. c. S. 39.
- 19 cf. Scheler l. c. S. 266 ff.
- 20 Franz Rosenzweig: Der Stern der Erlösung. Frankfurt a. M. 1921. S. 98/99. – cf. Walter Benjamin: Schicksal und Charakter. In: Die Argonauten 1. Folge (1914 ff.), 2. Bd. (1915 ff.), Heft 10–12 (1921), S. 187–196.
- 21 Lukács l. c. S. 336.
- 22 Nietzsche l. c. S. 118.
- 23 [Friedrich] Hölderlin: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Unter Mitarbeit von Friedrich Seebaß besorgt durch Norbert von Hellengrath. Bd. 4: Gedichte 1800–1806. München, Leipzig 1916. S. 195 (Patmos, 1. Niederschrift, 144/145).
- 24 cf. Wundt l. c. S. 193 ff.
- 25 Benjamin: Schicksal und Charakter l. c. S. 191.
- 26 Schopenhauer: Sämtliche Werke. Bd. 2, l. c. S. 513/514.
- 27 Karl Borinski: Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt. II: Aus dem Nachlaß hrsg. von Richard Newald. Leipzig 1924. (Das Erbe der Alten. Schriften über Wesen und Wirkung der Antike. 10.) S. 315.
- 28 Schopenhauer: Sämtliche Werke. Bd. 2, l. c. S. 509/510.
- 29 Rosenzweig l. c. S. 268/269.
- 30 Wilamowitz-Moellendorff l. c. S. 106.
- 31 Nietzsche l. c. S. 96.
- 32 Leopold Ziegler: Zur Metaphysik des Tragischen. Eine philosophische Studie. Leipzig 1902. S. 45.
- 33 Lukács l. c. S. 342.
- 34 cf. Jakob Burckhardt: Griechische Kulturgeschichte. Hrsg. von Jakob Oeri. Bd. 4. Berlin, Stuttgart (1902). S. 89 ff.
- 35 Kurt Latte: Heiliges Recht. Untersuchungen zur Geschichte der sakralen Rechtsformen in Griechenland. Tübingen 1920. S. 2/3.
- 36 Rosenzweig l. c. S. 99/100.
- 37 Rosenzweig l. c. S. 104.

- 38 Lukács l. c. S. 430.
- 39 Jean Paul [Friedrich Richter]: Sämtliche Werke. 18. Bd. Berlin 1841. S. 82 (Vorschule der Ästhetik 1. Abt., § 19).
- 40 cf. Werner Weisbach: Trionfi. Berlin 1919. S. 17/18.
- 41 Nietzsche l. c. S. 59.
- 42 Theodor Heinsius: Volksthümliches Wörterbuch der Deutschen Sprache mit Bezeichnung der Aussprache und Betonung für die Geschäfts- und Lesewelt. 4. Bandes 1. Abt.: S bis T. Hannover 1822. S. 1050.
- 43 cf. Gryphius l. c. S. 77 (Leo Armenius III, 126).
- 44 Hallmann: Trauer-, Freuden- und Schäferspiele l. c. »Mariamne« S. 36 (II, 529/530). – cf. Gryphius l. c. S. 458 (Carolus Stuardus V, 250).
- 45 cf. Jacob Minor: Die Schicksals-Tragödie in ihren Hauptvertretern. Frankfurt a. M. 1883. S. 44 u. S. 49.
- 46 Joh(ann) Anton Leisewitz: Sämtliche Schriften. Zum erstenmale vollständig gesammelt und mit einer Lebensbeschreibung des Autors eingeleitet. Nebst Leisewitz' Portrait und einem Facsimile. Einzig rechtmäßige Gesamtausgabe. Braunschweig 1838. S. 88 (Julius von Tarent V, 4).
- 47 [Johann Gottfried] Herder: Werke. Hrsg. von Hans Lambel. 3. Teil, 2. Abt. Stuttgart o. J. [ca. 1890]. (Deutsche National-Litteratur. 76.) S. 19 (Kritische Wälder I, 3).
- 48 cf. Lessing l. c. S. 264 (Hamburgische Dramaturgie, 59. Stück).
- 49 Hans Ehrenberg: Tragödie und Kreuz. 2 Bde. Würzburg 1920. Bd. 1: Die Tragödie unter dem Olymp, S. 112/113.
- 50 Franz Horn: Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen, von Luthers Zeit bis zur Gegenwart. Bd. 2. Berlin 1823. S. 294 ff.
- 51 Flemming: Andreas Gryphius und die Bühne l. c. S. 221.
- 52 Saumaise: Apologie royale pour Charles I. l. c. S. 25.
- 53 Lohenstein: Sophonisbe l. c. S. 11 (I, 322/323).
- 54 Lohenstein: Sophonisbe l. c. S. 4 (I, 89).
- 55 Haugwitz l. c. »Maria Stuarda« S. 63 (V, 75 ff.).
- 56 Birken: Deutsche Redebind- und Dichtkunst l. c. S. 329.
- 57 Die Glorreiche Marter Joannes von Nepomuck; zitiert nach Weiß l. c. S. 113/114.
- 58 Stranitzky l. c. S. 276 (Die Gestürzte Tyranny in der Person deß Messinischen Wütrichs Pelifonte I, 8).
- 59 Filidor: Trauer- Lust- und Misch-Spiele l. c. Titelbl.
- 60 Mone in: Schauspiele des Mittelalters l. c. S. 136.
- 61 Weiß l. c. S. 48.
- 62 Lohenstein: Blumen l. c. »Hyacinthen« S. 47 (Redender Todten-Kopff Herrn Matthäus Machners).
- 63 Novalis [Friedrich von Hardenberg]: Schriften. Hrsg. von J[akob] Minor. Jena 1907. Bd. 3. S. 4.

- 64 Novalis l. c. S. 20.
- 65 Volkelt l. c. S. 460.
- 66 Goethe: Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe l. c. Bd. 34: Schriften zur Kunst. 2. S. 165/166 (Rameaus Neffe, Ein Dialog von Diderot; Anmerkungen).
- 67 Volkelt l. c. S. 125.
- 68 Lohenstein: Sophonisbe l. c. S. 65 (IV, 242).
- 69 cf. Lohenstein: Blumen l. c. »Rosen« S. 130/131 (Vereinbarung Der Sterne und der Gemüther).
- 70 Karl Borinski: Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt. I: Mittelalter, Renaissance, Barock. Leipzig 1914. (Das Erbe der Alten. Schriften über Wesen und Wirkung der Antike. 9.) S. 21.
- 71 Lukács l. c. S. 352/353.
- 72 Lukács l. c. S. 355/356.
- 73 cf. Walter Benjamin: Zur Kritik der Gewalt. In: Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik 47 (1920/21), S. 828 (Heft 3; August '21).
- 74 Ehrenberg l. c. Bd. 2: Tragödie und Kreuz, S. 53.
- 75 Benjamin: Schicksal und Charakter l. c. S. 192. – cf. überhaupt Benjamin: Goethes Wahlverwandtschaften l. c. S. 98 ff.; sowie Benjamin: Schicksal und Charakter l. c. S. 189–192.
- 76 Minor l. c. S. 75/76.
- 77 August Wilhelm Schlegel: Sämtliche Werke. Bd. 6, l. c. S. 386.
- 78 P(eter) Berens: Calderons Schicksalstragödien. In: Romanische Forschungen 39 (1926), S. 55/56.
- 79 Gryphius l. c. S. 265 (Cardenio und Celinde, Vorrede).
- 80 Kolitz l. c. S. 163.
- 81 cf. Benjamin: Schicksal und Charakter l. c. S. 192.
- 82 [William] Shakespeare: Dramatische Werke nach der Übers. von August Wilhelm Schlegel u. Ludwig Tieck, sorgfältig revidirt u. theilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen u. Noten versehen, unter Redaction von H[ermann] Ulrici, hrsg. durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft. 6. Bd. 2., aufs neue durchgesehene Aufl., Berlin 1877. S. 98 (Hamlet III, 2).
- 83 Stranitzky l. c. S. 322 (Die Gestürzte Tyrannay in der Person deß Messinischen Wütrichs Pelifonte III, 12).
- 84 Ehrenberg l. c., Bd. 2. S. 46.
- 85 Lukács l. c. S. 345.
- 86 Friedrich Schlegel: Alarcos. Ein Trauerspiel. Berlin 1802. S. 46 (II, 1).
- 87 Albert Ludwig: Fortsetzungen. Eine Studie zur Psychologie der Literatur. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 6 (1914), S. 433.
- 88 Ziegler l. c. S. 52.
- 89 Ehrenberg l. c., Bd. 2. S. 57.
- 90 Müller l. c. S. 82/83.



- 91 cf. Conrad Höfer: Die Rudolstädter Festspiele aus den Jahren 1665–67 und ihr Dichter. Eine literarhistorische Studie. Leipzig 1904. (Probefahrten. 1.) S. 141.

## Trauerspiel und Tragödie. (Dritter Teil)

- Motto – Andreas Tscherning: Vortrab Des Sommers Deutscher Gerichte. Rostock 1655. [Unpaginiert.]
- 1 Shakespeare l. c. S. 118/119 (Hamlet IV, 4).
  - 2 Samuel von Butschky: Parabeln und Aphorismen. In: Monatsschrift von und für Schlesien; hrsg. von Heinrich Hoffmann; Breslau. Jg. 1829, 1. Bd., S. 330.
  - 3 (Jakob) Ayrer: Dramen. Hrsg. von Adelbert von Keller. 1. Bd. Stuttgart 1865. (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart. 76.) S. 4. – cf. auch Butschky: Wohlbebauter Rosental l. c. S. 410/411.
  - 4 Hübscher l. c. S. 552.
  - 5 B(laise) Pascal: Pensées. ((Edition de 1670.)) ([Avec une] notice sur Blaise Pascal, [un] avant-propos [et la] préface d'Etienne Périer.) Paris o. J. [1905]. (Les meilleurs auteurs classiques.) S. 211/212.
  - 6 Pascal l. c. S. 215/216.
  - 7 Gryphius l. c. S. 34 (Leo Armenius I, 385 ff.).
  - 8 Gryphius l. c. S. 111 (Leo Armenius V, 53).
  - 9 Filidor l. c. »Ernelinde« S. 138.
  - 10 cf. Aegidius Albertinus: Lucifers Königreich und Seelengejaidt: Oder Narrenhatz. Augspurg 1617. S. 390.
  - 11 Albertinus l. c. S. 411.
  - 12 Harsdörffer: Poetischer Trichter. 3. Teil, l. c. S. 116.
  - 13 cf. Lohenstein: Sophonisbe l. c. S. 52 ff. (III, 431 ff.).
  - 14 Albertinus l. c. S. 414.
  - 15 cf. Hunold l. c. S. 180 (Nebucadnezar III, 3).
  - 16 Carl Giehlow: Dürers Stich »Melencolia I« und der maximilianische Humanistenkreis. In: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst; Beilage der »Graphischen Künste«; Wien, 26 (1903), S. 32 (Nr. 2).
  - 17 Wiener Hofbibliothek, Codex 5486 (Sammelband medizinischer Manuskripte von 1471); zitiert nach Giehlow l. c. S. 34.
  - 18 Gryphius l. c. S. 91 (Leo Armenius III, 406/407).
  - 19 [Miguel] Cervantes [de Saavedra]: Don Quixote. [Vollst. deutsche Taschenausg. in 2 Bänden, unter Benutzung der anonymen Ausg. von 1837 besorgt von Konrad Thorer, eingel. von Felix Poppenberg.] Leipzig 1914. Bd. 2, S. 106.
  - 20 Theophrastus Paracelsus: Erster Theil Der Bücher und Schrifften. Basel 1589. S. 363/364.

- 21 Giehlow: Dürers Stich ›Melencolia I‹ und der maximilianische Humanistenkreis. In: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst l. c. 27 (1904), S. 72 (Nr. 4).
- 22 Tscherning l. c. (Melancholey Redet selber.)
- 23 Immanuel Kant: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Königsberg 1764. S. 33/34.
- 24 cf. Paracelsus l. c. S. 82/83, S. 86; l. c.: Ander Theil Der Bücher und Schrifften, S. 206/207; l. c.: Vierdter Theil Der Bücher und Schrifften, S. 157/158. – Andererseits I, S. 44; auch IV, S. 189/190.
- 25 Giehlow: Dürers Stich ›Melencolia I‹ und der maximilianische Humanistenkreis. In: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst l. c. 27 (1904), S. 14 (Nr. 1/2).
- 26 Erwin Panofsky [und] Fritz Saxl: Dürers ›Melencolia I‹. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung. Leipzig, Berlin 1923. (Studien der Bibliothek Warburg. 2.) S. 18/19.
- 27 Panofsky u. Saxl l. c. S. 10.
- 28 Panofsky u. Saxl l. c. S. 14.
- 29 A[by] Warburg: Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten. Heidelberg 1920. (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Jg. 1920 [i. e. 1919], 26. Abhdlg.) S. 24.
- 30 Warburg l. c. S. 25.
- 31 Philippus Melanchthon: De anima. Vitebergae 1548. fol. 82 r<sup>o</sup>; zitiert nach Warburg l. c. S. 61.
- 32 Melanchthon l. c. fol. 76 v<sup>o</sup>; zitiert nach Warburg l. c. S. 62.
- 33 Giehlow: Dürers Stich ›Melencolia I‹ und der maximilianische Humanistenkreis. In: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst l. c. 27 (1904), S. 78 (Nr. 4).
- 34 Giehlow l. c. S. 72.
- 35 Giehlow l. c. S. 72.
- 36 Zitiert nach Franz Boll: Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie. (Unter Mitwirkung von Carl Bezold dargestellt von Franz Boll.) Leipzig, Berlin 1918. (Aus Natur und Geisteswelt. 638.) S. 46.
- 37 Tscherning l. c. (Melancholey Redet selber.)
- 38 Marsilius Ficinus, De vita triplici I (1482), 4 (Marsilii Ficini opera, Basileae 1576, S. 496); zitiert nach Panofsky u. Saxl l. c. S. 51 (Anm. 2).
- 39 cf. Panofsky u. Saxl l. c. S. 51 (Anm. 2).
- 40 cf. Panofsky u. Saxl l. c. S. 64 (Anm. 3).
- 41 Warburg l. c. S. 54.
- 42 cf. Albertinus l. c. S. 406.
- 43 Hallmann: Leichreden l. c. S. 137.
- 44 Filidor l. c. ›Ernelinde‹ S. 135/136.

- 45 Zitiert nach: Schauspiele des Mittelalters I. c. S. 329.
- 46 Albertinus I. c. S. 390.
- 47 A[nton] Hauber: Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrsins. Straßburg 1916. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 194.) S. 126.
- 48 Daniel Halévy: Charles Péguy et les Cahiers de la Quinzaine. Paris 1919. S. 230.
- 49 Abû Ma'šar, übers. nach dem Cod. Leid. Or. 47, p. 255; zitiert nach Panofsky u. Saxl I. c. S. 5.
- 50 cf. Boll I. c. S. 46.  
Die siebente Todsünde. Zwei Novellen. Leipzig 1903.
- 51 cf. Rochus Freiherr von Liliencron: Wie man in Amwald Musik macht.

## Allegorie und Trauerspiel. <Erster Teil>

Motto – Männling I. c. S. 86/87.

- 1 cf. Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Bern 1920. (Neue Berner Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte. 5.) S. 6/7 (Anm. 3) u. S. 80/81.
- 2 Goethe: Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe I. c. Bd. 38: Schriften zur Literatur. 3. S. 261 (Maximen und Reflexionen).
- 3 Schopenhauer: Sämtliche Werke I. c. Bd. 1: Die Welt als Wille und Vorstellung. 1. 2. Abdr., Leipzig o. J. [1892]. S. 314 ff.
- 4 cf. William Butler Yeats: Erzählungen und Essays. Übertr. und eingel. von Friedrich Eckstein. Leipzig 1916. S. 114.
- 5 Cysarz I. c. S. 40.
- 6 Cysarz I. c. S. 296.
- 7 Friedrich Creuzer: Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. 1. Theil. 2., völlig umgearb. Ausg., Leipzig, Darmstadt 1819. S. 118.
- 8 Creuzer I. c. S. 64.
- 9 Creuzer I. c. S. 59 ff.
- 10 Creuzer I. c. S. 66/67.
- 11 Creuzer I. c. S. 63/64.
- 12 Creuzer I. c. S. 68.
- 13 Creuzer I. c. S. 70/71.
- 14 Creuzer I. c. S. 199.
- 15 Creuzer I. c. S. 147/148.
- 16 Johann Heinrich Voss: Antisymbolik. Bd. 2. Stuttgart 1826. S. 223.
- 17 J[ohann] G[ottfried] Herder: Vermischte Schriften. Bd. 5: Zerstreute Blätter. Zweyte, neu durchgesehene Ausgabe, Wien 1801. S. 58.
- 18 Herder I. c. S. 194.

- 19 Creuzer l. c. S. 227/228.
- 20 Karl Giehlow: Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Ein Versuch. Mit einem Nachwort von Arpad Weixlgärtner. Wien, Leipzig 1915. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. 32, Heft 1.) S. 36.
- 21 cf. Cesare Ripa: Iconologia. Roma 1609.
- 22 Giehlow: Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance l. c. S. 34.
- 23 Giehlow l. c. S. 12.
- 24 Giehlow l. c. S. 31.
- 25 Giehlow l. c. S. 23.
- 26 Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum literis commentarii, Ioannis Pierii Valeriani Bolzanii Belluensis. Basileae 1556. Titelbl.
- 27 Pierio Valeriano l. c. Bl. 4 [der besonderen Paginierung].
- 28 Borinski: Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Bd. 1, l. c. S. 189.
- 29 Borinski: Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Bd. 2, l. c. S. 208/209.
- 30 cf. Nicolaus Caussin: Polyhistor symbolicus, electorum symbolorum, et parabolarum historicarum stromata, XII. libris complectens. Coloniae Agrippinae 1623.
- 31 Opitz: Prosodia Germanica, Oder Buch von der Deudschen Poeterey l. c. S. 2.
- 32 [Anonymes Referat über Menestrier: La philosophie des images. In:] Acta eruditorum. Anno MDCLXXXIII publicata. Lipsiae 1683. S. 17.
- 33 cf. C(laude) F(rançois) Menestrier: La philosophie des images. Paris 1682, sowie Menestrier: Devises des princes, cavaliers, dames, scavans, et autres personnages illustres de l'Europe. Paris 1683.
- 34 [Anonymes Referat über Menestrier: Devises des princes. In:] Acta eruditorum 1683 l. c. S. 344.
- 35 Georg Andreas Böckler: Ars heraldica, Das ist: Die Hoch-Edle Teutsche Adels-Kunst. Nürnberg 1688. S. 131.
- 36 Böckler l. c. S. 140.
- 37 Böckler l. c. S. 109.
- 38 Böckler l. c. S. 81.
- 39 Böckler l. c. S. 82.
- 40 Böckler l. c. S. 83.
- 41 Giehlow: Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance l. c. S. 127.
- 42 cf. Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik l. c. S. 105.
- 43 Johann [Joachim] Winckelmann: Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst. Säcularausgabe. Aus des Verfassers Handexemplar mit vielen Zusätzen von seiner Hand, sowie mit inedirten Briefen Winkel-

mann's und gleichzeitigen Aufzeichnungen über seine letzten Stunden hrsg. von Albert Dressel. Mit einer Vorbemerkung von Constantin Tischendorf. Leipzig 1866. S. 143 ff.

- 44 Hermann Cohen: Ästhetik des reinen Gefühls. Bd. 2. (System der Philosophie. 3.) Berlin 1912. S. 305.
- 45 Carl Horst: Barockprobleme. München 1912. S. 39/40; cf. auch S. 41/42.
- 46 Borinski: Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Bd. 1, I. c. S. 193/194.
- 47 Borinski I. c. S. 305/306 (Anm.).
- 48 A[ugust] Buchner: Wegweiser zur deutschen Tischkunst. Jehna o. J. [1663]. S. 80 ff.; zitiert nach Borchardt: Augustus Buchner I. c. S. 81.
- 49 Paul Hankamer: Die Sprache. Ihr Begriff und ihre Deutung im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Ein Beitrag zur Frage der literarhistorischen Gliederung des Zeitraums. Bonn 1927. S. 135.
- 50 Burdach I. c. S. 178.
- 51 Hallmann: Trauer-, Freuden- und Schäferspiele I. c. »Mariamne« S. 90 (V, 472 ff.).
- 52 Lohenstein: Agrippina I. c. S. 33/34 (II, 380 ff.).
- 53 cf. Kolitz I. c. S. 166/167.
- 54 Winckelmann I. c. S. 19.
- 55 cf. Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik I. c. S. 53 ff.
- 56 Petersen I. c. S. 12.
- 57 Strich I. c. S. 26.
- 58 Johann Heinrich Merck: Ausgewählte Schriften zur schönen Literatur und Kunst. Ein Denkmal. Hrsg. von Adolf Stahr. Oldenburg 1840. S. 308.
- 59 Strich I. c. S. 39.
- 60 Franz von Baader: Sämtliche Werke. Hrsg. durch einen Verein von Freunden des Verewigten: Franz Höffmann [u. a.]. 1. Hauptabt., 2. Bd. Leipzig 1851. S. 129.
- 61 Baader I. c. S. 129.
- 62 Hübscher I. c. S. 560.
- 63 Hübscher I. c. S. 555.
- 64 Cohn I. c. S. 23.
- 65 Tittmann I. c. S. 94.
- 66 Winckelmann I. c. S. 27. – cf. auch Creuzer I. c. S. 67 u. S. 109/110.
- 67 Creuzer I. c. S. 64.
- 68 Creuzer I. c. S. 147.
- 69 Cysarz I. c. S. 31.
- 70 Novalis: Schriften. Bd. 3, I. c. S. 5.
- 71 Novalis: Schriften. Bd. 2, I. c. S. 308.
- 72 Borinski: Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Bd. 1, I. c. S. 192.

## Allegorie und Trauerspiel. &lt;Zweiter Teil&gt;

Motto – Dreyständige Sinnbilder zu fruchtbringendem Nutzen und beliebender ergetzlichkeit ausgefertigt durch den Geheimen [Franz Julius von dem Knesebeck]. Braunschweig 1643. Tafel 5.

- 1 Wackernagel l. c. S. 11.
- 2 Lohenstein: Sophonisbe l. c. S. 75/76 (IV, 563 ff.).
- 3 Müller l. c. S. 94.
- 4 Novalis: Schriften. Bd. 3, l. c. S. 71.
- 5 cf. Lohenstein: Sophonisbe l. c. S. 76 (IV, 585 ff.).
- 6 J[ulius] L[eopold] Klein: Geschichte des englischen Drama's. Bd. 2. Leipzig 1876. (Geschichte des Drama's. 13.) S. 57.
- 7 cf. Hans Steinberg: Die Reyen in den Trauerspielen des Andreas Gryphius. Diss., Göttingen 1914. S. 107.
- 8 Kolitz l. c. S. 182.
- 9 cf. Kolitz l. c. S. 102 u. S. 168.
- 10 Kolitz l. c. S. 168.
- 11 Steinberg l. c. S. 76.
- 12 Hübscher l. c. S. 557.
- 13 Gryphius l. c. S. 599 (Ämilius Paulus Papinianus IV, Szenenanm.).
- 14 Steinberg l. c. S. 76.
- 15 cf. Lohenstein: Sophonisbe l. c. S. 17 ff. (I, 513 ff.).
- 16 cf. Kolitz l. c. S. 133.
- 17 cf. Kolitz l. c. S. 111.
- 18 cf. Gryphius l. c. S. 310 ff. (Cardenio und Celinde IV, 1 ff.).
- 19 Au[gust] Kerckhoffs: Daniel Casper von Lohenstein's Trauerspiele mit besonderer Berücksichtigung der Cleopatra. Ein Beitrag zur Geschichte des Dramas im XVII. Jahrhundert. Paderborn 1877. S. 52.
- 20 Hallmann: Trauer-, Freuden- und Schäferspiele l. c. »Die himmlische Liebe oder die beständige Märterin Sophia« S. 69 (Szenenanm.).
- 21 cf. Emblemata selectiora. Amstelaedami 1704. Tab. 15.
- 22 Hausenstein l. c. S. 9.
- 23 Flemming: Andreas Gryphius und die Bühne l. c. S. 131.
- 24 cf. Hausenstein l. c. S. 71.
- 25 Tittmann l. c. S. 184.
- 26 Gryphius l. c. S. 269 (Cardenio und Celinde, Inhalt).
- 27 Hallmann: Trauer-, Freuden- und Schäferspiele l. c. S. 3 [der unpaginierten Vorrede].
- 28 cf. Petrarca: Sechs Triumphhi oder Siegesprachten. In Deutsche Reime übersetzt. Cöthen 1643.
- 29 Hallmann: Leichreden l. c. S. 124.
- 30 Herodes der Kindermörder, Nach Art eines Trauerspiels ausgebildet

und In Nürnberg Einer Teutschliebenden Gemeine vorgestellt durch Johan Klaj. Nürnberg 1645; zitiert nach Tittmann l. c. S. 156.

31 Harsdörffer: Poetischer Trichter. 2. Teil, l. c. S. 81.

32 cf. Hallmann: Leichreden l. c. S. 7.

33 Gryphius l. c. S. 512 (Aemilius Paulus Papinianus I, 1 ff.).

34 E[rnst] Wilken: Über die kritische Behandlung der geistlichen Spiele. Halle 1873. S. 10.

35 Meyer l. c. S. 367.

36 Wysocki l. c. S. 61.

37 cf. Erich Schmidt l. c. S. 414.

38 Kerckhoffs l. c. S. 89.

39 Fritz Schramm: Schlagworte der Alamodezeit. Straßburg 1914. (Zeitschrift für deutsche Wortforschung. Beiheft zum 15. Bd.) S. 2; cf. auch S. 31/32.

40 Hallmann: Trauer-, Freuden- und Schäferspiele l. c. »Mariamne« S. 41 (III, 103).

41 Hallmann l. c. »Mariamne« S. 42 (III, 155).

42 Hallmann l. c. »Mariamne« S. 44 (III, 207).

43 Hallmann l. c. »Mariamne« S. 45 (III, 226).

44 Hallmann l. c. »Mariamne« S. 5 (I, 126/127).

45 Hallmann l. c. »Theodoricus Veronensis« S. 102 (V, 285 ff.).

46 Hallmann l. c. »Mariamne« S. 65 (397/398).

47 cf. Hallmann l. c. »Mariamne« S. 57 (IV, 132 ff.).

48 cf. Stachel l. c. S. 336 ff.

49 Hallmann: Trauer-, Freuden- und Schäferspiele l. c. »Mariamne« S. 42 (III, 160/161).

50 Hallmann l. c. »Mariamne« S. 101 (V, 826/827).

51 Hallmann l. c. »Mariamne« S. 76 (V, 78).

52 Hallmann l. c. »Mariamne« S. 62 (IV, 296); cf. »Mariamne« S. 12 (I, 351), S. 38/39 (III, 32 u. 59), S. 76 (V, 83) u. S. 91 (V, 516); »Sophia« S. 9 (I, 260); Hallmann: Leichreden l. c. S. 497.

53 Hallmann: Trauer-, Freuden- und Schäferspiele l. c. »Mariamne« S. 16 (I, 449 ff.).

54 Haugwitz l. c. »Maria Stuarda« S. 35 (II, 125 ff.).

55 Breitingen l. c. S. 224; cf. S. 462 sowie Johann Jacob Bodmer: Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähldte Der Dichter. Zürich, Leipzig 1741. S. 107 u. S. 425 ff.

56 J[ohann] J[acob] Bodmer: Gedichte in gereimten Versen. Zweyte Auflage. Zürich 1754. S. 32.

57 Jacob Böhme: De signatura rerum. Amsterdam 1682. S. 208.

58 Böhme l. c. S. 5 u. S. 8/9.

59 Kneesebeck l. c. »Kurtzer Vorbericht An den Teutschliebenden und geneigten Leser« Bl. aa/bb.

- 60 Borinski: Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Bd. 2, I. c. S. 18.
- 61 Scaliger I. c. S. 478 u. S. 481 (IV, 47).
- 62 Hankamer I. c. S. 159.
- 63 Josef Nadler: Literaturgeschichte der Deutschen Stämme und Landschaften. Bd. 2: Die Neustämme von 1300, die Altstämme von 1600–1780. Regensburg 1913. S. 78.
- 64 cf. auch Schutzschrift/ für Die Teutsche Spracharbeit/ und Derselben Beflissene. durch den Spielenden [Georg Philipp Harsdörffer]. In: Frauenzimmer Gesprächspiele. Erster Theil. Nürnberg 1644. S. 12 [der besonderen Paginierung].
- 65 cf. Borchardt: Augustus Buchner I. c. S. 84/85 u. S. 77 (Anm. 2).
- 66 Tittmann I. c. S. 228.
- 67 Harsdörffer: Schutzschrift für die deutsche Spracharbeit I. c. S. 14.
- 68 Strich I. c. S. 45/46.
- 69 Leisewitz I. c. S. 45/46 (Julius von Tarent II, 5).
- 70 Magnus Daniel Omeis: Gründliche Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dichtkunst. Nürnberg 1704; zitiert nach Popp I. c. S. 45.
- 71 Borinski: Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Bd. 1, I. c. S. 190.
- 72 Harsdörffer: Poetischer Trichter. 2. Teil, I. c. S. 78/79.
- 73 Werner Richter: Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des siebzehnten Jahrhunderts. Berlin 1910. (Palaestra. 78.) S. 170/171.
- 74 cf. Flemming: Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge I. c. S. 270 ff.
- 75 Calderon: Schauspiele. Übers. von Gries. Bd. 3, I. c. S. 316 (Eifersucht das größte Scheusal II).
- 76 Gryphius I. c. S. 62 (Leo Armenius II, 455 ff.).
- 77 cf. Stachel I. c. S. 261.
- 78 Schiebel I. c. S. 358.
- 79 cf. Die Glorreiche Marter Joannes von Nepomuck; zitiert nach Weiß I. c. S. 148 ff.
- 80 Hallmann: Trauer-, Freuden- und Schäferspiele I. c. S. 1 [der unpaginierten Vorrede].
- 81 Hausenstein I. c. S. 14.
- 82 Hallmann: Trauer-, Freuden- und Schäferspiele I. c. »Sophia« S. 70 (V, 185 ff.); cf. S. 4 (I, 108 ff.).
- 83 cf. Richard Maria Werner: Johann Christian Hallmann als Dramatiker. In: Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 50 (1899), S. 691. – Dagegen Horst Steger: Johann Christian Hallmann. Sein Leben und seine Werke. Diss., Leipzig (Druck: Weida i. Th.) 1909. S. 89.
- 84 Flemming: Andreas Gryphius und die Bühne I. c. S. 401.
- 85 Nietzsche I. c. S. 132 ff.
- 86 (J[ohann] W[ilhelm] Ritter:) Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen



Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur. Hrsg. von J. W. Ritter [Herausgeberschaft fingiert!]. Zweytes Bändchen. Heidelberg 1810. S. 227 ff.

87 Ritter l. c. S. 230.

88 Ritter l. c. S. 242.

89 Ritter l. c. S. 246.

90 cf. Friedrich Schlegel: Seine prosaischen Jugendschriften. Hrsg. von J[akob] Minor. 2. Bd.: Zur deutschen Literatur und Philosophie. 2. Aufl., Wien 1906. S. 364.

91 Müller l. c. S. 71 (Anm.).

92 Herder: Vermischte Schriften l. c. S. 193/194.

93 Strich l. c. S. 42.

94 Cysarz l. c. S. 114.

## Allegorie und Trauerspiel. <Dritter Teil>

Motto – Lohenstein: Blumen l. c. »Hyacinthen« S. 50.

1 [Anonymes Referat über Menestrier: La philosophie des images. In:] Acta eruditorum 1683 l. c. S. 17/18.

2 Böckler l. c. S. 102.

3 Böckler l. c. S. 104.

4 Martin Opitz: Judith. Breßlaw 1635. Bl. Aij, v<sup>o</sup>.

5 cf. Hallmann: Leichreden l. c. S. 377.

6 Gryphius l. c. S. 390 (Carolus Stuardus II, 389/390).

7 Müller l. c. S. 15.

8 Stachel l. c. S. 25.

9 Hallmann: Trauer-, Freuden- und Schäferspiele l. c. »Sophia« S. 73 (V, 280).

10 Gryphius l. c. S. 614 (Æmilius Paulus Papinianus V, Szenenanm.).

11 Hallmann: Trauer-, Freuden- und Schäferspiele l. c. »Sophia« S. 68 (Szenenanm.).

12 Gryphius l. c. S. 172 (Catharina von Georgien I, 649 ff.).

13 cf. Gryphius l. c. S. 149 (Catharina von Georgien I, Szenenanm.).

14 Hallmann: Trauer-, Freuden- und Schäferspiele l. c. »Die listige Rache oder der tapfere Heraklius« S. 10 (Szenenanm.).

15 cf. Tittmann l. c. S. 175.

16 Manheimer l. c. S. 139.

17 cf. Tittmann l. c. S. 46.

18 Hallmann: Trauer-, Freuden- und Schäferspiele l. c. »Sophia« S. 8 (I, 229/230).

19 Warburg l. c. S. 70.

- 20 Friedrich von Bezold: Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus. Bonn, Leipzig 1922. S. 31/32. – cf. Vinzenz von Beauvais l. c. Sp. 295/296 (Auszüge aus Fulgentius).
- 21 Usener l. c. S. 366.
- 22 Usener l. c. S. 368/369; cf. auch S. 316/317.
- 23 Aurelius P. Clemens Prudentius: Contra Symmachum I, 501/502; zitiert nach Bezold l. c. S. 30.
- 24 Des heiligen Augustinus zwey und zwanzig Bücher von der Stadt Gottes. Aus dem Lateinischen der Mauriner Ausgabe übersetzt von J. P. Silbert. 1. Bd. Wien 1826. S. 508 (VIII, 23).
- 25 Warburg l. c. S. 34.
- 26 Bezold l. c. S. 5.
- 27 Warburg l. c. S. 5.
- 28 Horst l. c. S. 42.
- 29 Quodlibet Magistri Henrici Goethals a Gandavo [Heinrich von Gent]. Parisiis 1518. Fol. XXXIV r<sup>o</sup>. (Quodl. II, Quaest. 9); zitiert nach der Übers. bei Panofsky u. Saxl l. c. S. 72.
- 30 [Anonymer Luziferbrief von 1410 gegen Johann XXIII.]; zitiert nach Paul Lehmann: Die Parodie im Mittelalter. München 1922. S. 97.
- 31 Klein l. c. S. 3/4.
- 32 Goethe: Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe l. c. Bd. 38: Schriften zur Literatur. 3. S. 258 (Maximen und Reflexionen).
- 33 Novalis: Schriften. Bd. 3, l. c. S. 13.
- 34 Hallmann: Leichreden l. c. S. 45.
- 35 Augustinus l. c. S. 564 (IX, 20).
- 36 cf. Stachel l. c. S. 336/337.
- 37 Hallmann: Leichreden l. c. S. 9.
- 38 Hallmann l. c. S. 3 [der unpaginierten Vorrede].
- 39 cf. Lohenstein: Agrippina l. c. S. 74 (IV) u. Lohenstein: Sophonisbe l. c. S. 75 (IV).
- 40 Lohenstein: Blumen l. c. »Hyacinthen« S. 50 (Redender Todten-Kopff Herrn Matthäus Machners).
- 41 Die Fried-erfreute Teutonie. Ausgefertiget von Sigismundo Betulio [Sigmund von Birken]. Nürnberg 1652. S. 114.
- 42 Die vierundzwanzig Bücher der Heiligen Schrift. Nach dem Masoretischen Texte. Hrsg. von [Leopold] Zunz. Berlin 1835. S. 3, I 3, 5.
- 43 Heilige Schrift l. c. S. 2, I 1, 31.
- 44 cf. Dante Allighieri: La Divina Commedia. Edizione minore fatta sul testo dell' edizione critica di Carlo Witte. Edizione seconda. Berlino 1892. S. 13 (Inferno III, 6).
- 45 Hausenstein l. c. S. 17.
- 46 Borinski: Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Bd. 1, l. c. S. 193.

# Walter Benjamin

## Gesammelte Schriften

I · 2

Herausgegeben von  
Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser

Suhrkamp

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

*Benjamin, Walter:*

Gesammelte Schriften / Walter Benjamin.

Unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem  
hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. –  
[Ausg. in Schriftenreihe »Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft«]. –  
Frankfurt am Main : Suhrkamp.

ISBN 3-518-09832-2

NE: Tiedemann, Rolf [Hrsg.]; Benjamin, Walter: [Sammlung]

[Ausg. in Schriftenreihe »Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft«]

1. [Abhandlungen] /

hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser.

2. – (1991)

(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 931)

ISBN 3-518-28531-9

NE: GT

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 931

Erste Auflage 1991

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1974

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das  
des öffentlichen Vortrags, der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen

sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile.

Druck: Wagner GmbH, Nördlingen

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von

Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

1 2 3 4 5 6 – 96 95 94 93 92 91

# Inhaltsübersicht

## ERSTER BAND. Erster Teil

Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik . . .	7
<i>Inhalt, 9</i>	
Goethes Wahlverwandtschaften . . . . .	123
Ursprung des deutschen Trauerspiels . . . . .	203
<i>Inhalt, 205</i>	

## ERSTER BAND. Zweiter Teil

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit	
<i>Erste Fassung</i> . . . . .	431
<i>Dritte Fassung</i> . . . . .	471
Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus . . . . .	509
Das Paris des Second Empire bei Baudelaire . . . . .	511
Über einige Motive bei Baudelaire . . . . .	605
Zentralpark . . . . .	655
Über den Begriff der Geschichte . . . . .	691
<i>Anhang</i>	
Selbstanzeige der Dissertation . . . . .	707
L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée . . .	709
Notes sur les Tableaux parisiens de Baudelaire . . . . .	740
<i>Editorischer Bericht</i> . . . . .	749

## ERSTER BAND. Dritter Teil

<i>Anmerkungen der Herausgeber</i> . . . . .	797
<i>Inhaltsverzeichnis</i> . . . . .	1273



# Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

〈*Erste Fassung*〉

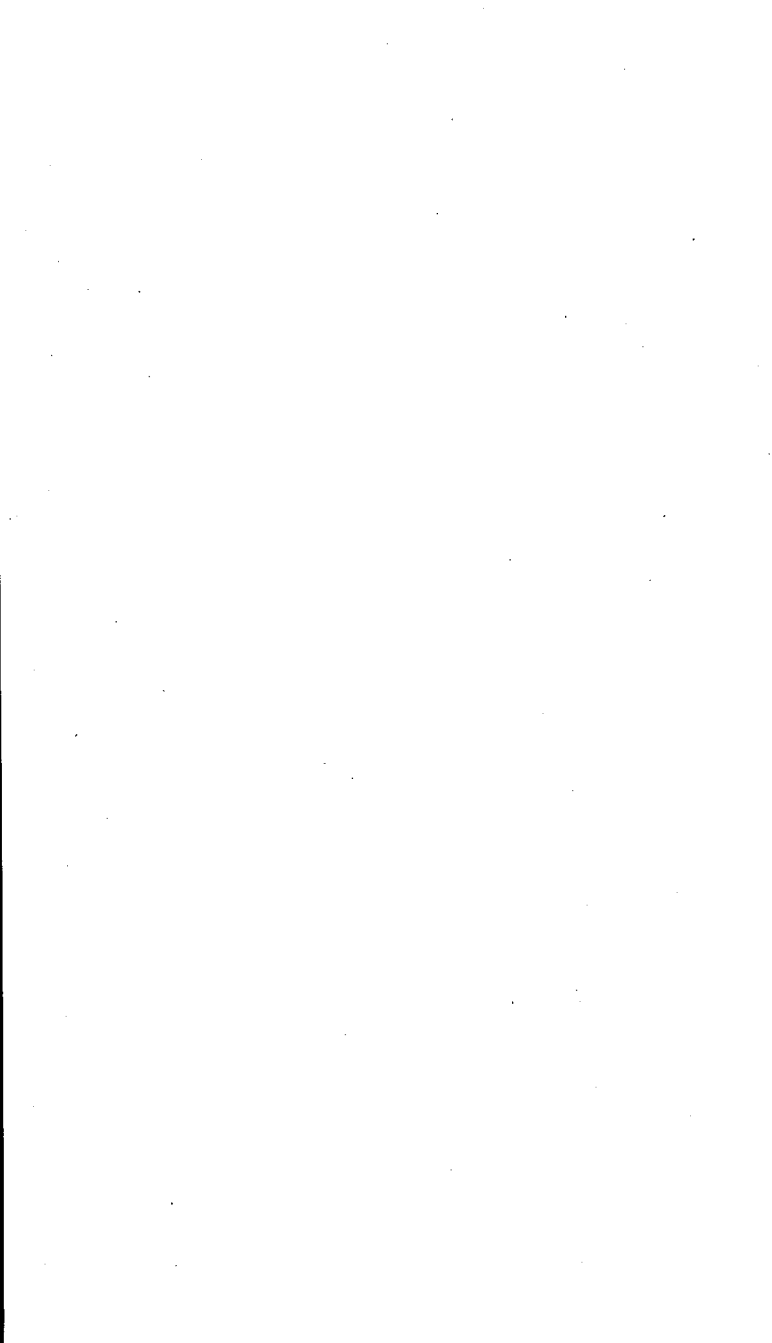
Le vrai est ce qu'il peut; le faux est ce qu'il veut.

*Madame de Duras*



## 〈Inhalt〉

1	Vorwort	435
2	Technische Reproduzierbarkeit	436
3	Echtheit	437
4	Zertrümmerung der Aura	439
5	Ritual und Politik	441
6	Kultwert und Ausstellungswert	443
7	Photographie	445
8	Ewigkeitswert	446
9	Photographie und Film als Kunst	447
10	Film und Testleistung	448
11	Der Filmdarsteller	450
12	Ausstellung vor der Masse	454
13	Anspruch gefilmt zu werden	455
14	Maler und Kameramann	457
15	Rezeption von Gemälden	459
16	Micky-Maus	460
17	Dadaismus	462
18	Taktile und optische Rezeption	464
19	Ästhetik des Krieges	467



Als Marx die Analyse der kapitalistischen Produktionsweise unternahm, war diese Produktionsweise in den Anfängen. Marx richtete seine Untersuchungen so ein, daß sie prognostischen Wert bekamen. Er ging auf die Grundverhältnisse der kapitalistischen Produktion zurück und stellte sie so dar, daß sich aus ihnen ergab, was man künftighin dem Kapitalismus noch zutrauen könne. Es ergab sich, daß man ihm nicht nur eine zunehmend verschärfte Ausbeutung der Proletarier zutrauen könne sondern schließlich auch die Herstellung von Bedingungen, die die Abschaffung seiner selbst möglich machen.

Die Umwälzung des Überbaus, die langsamer als die des Unterbaus vor sich geht, hat mehr als ein halbes Jahrhundert gebraucht, um auf allen Kulturgebieten die Veränderung der Produktionsbedingungen zur Geltung zu bringen. In welcher Gestalt das geschah, läßt sich erst heute feststellen. An diese Feststellungen sind gewisse prognostische Anforderungen berechtigt. Es entsprechen ihnen aber weniger Thesen über die Kunst des Proletariats nach der Machtergreifung, geschweige die der klassenlosen Gesellschaft, als Thesen über die Entwicklungstendenzen der Kunst unter den gegenwärtigen Produktionsbedingungen. Deren Dialektik macht sich im Überbau nicht weniger bemerkbar als in der Ökonomie. Darum wäre es falsch, den Kampfwert solcher Thesen zu unterschätzen. Sie setzen eine Anzahl überkommener Begriffe – wie Schöpfung und Genialität, Ewigkeitswert und Stil, Form und Inhalt – beiseite – Begriffe, deren unkontrollierte (und augenblicklich schwer kontrollierbare) Anwendung zur Verarbeitung des Tatsachenmaterials in faschistischem Sinne führt. *Die im folgenden neu in die Kunsttheorie eingeführten Begriffe unterscheiden sich von anderen dadurch, daß sie für die Zwecke des Faschismus vollkommen unbrauchbar sind. Dagegen sind sie zur Formulierung revolutionärer Forderungen in der Kunstpolitik brauchbar.*

## 〈2〉

Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden. Solche Nachbildung wurde auch ausgeübt von Schülern zur Übung der Kunst, von Meistern zur Verbreitung der Werke, endlich von gewinnlüsternen Dritten. Demgegenüber ist die technische Reproduktion des Kunstwerks etwas Neues, das sich in der Geschichte intermittierend, in weit auseinanderliegenden Schüben, aber mit wachsender Intensität durchsetzt. Mit dem Holzschnitt wurde zum ersten Male die Graphik technisch reproduzierbar; sie war es lange, ehe durch den Druck auch die Schrift es wurde. Die ungeheuren Veränderungen, die der Druck, die technische Reproduzierung der Schrift, in der Literatur hervorgerufen hat, sind bekannt. Von der Erscheinung, die hier in weltgeschichtlichem Maßstab betrachtet wird, sind sie aber nur ein, freilich besonders wichtiger Sonderfall. Zum Holzschnitt treten im Laufe des Mittelalters Kupferstich und Radierung, sowie im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die Lithographie.

Mit der Lithographie erreicht die Reproduktionstechnik eine grundsätzlich neue Stufe. Das sehr viel bündigere Verfahren, das die Auftragung der Zeichnung auf einen Stein von ihrem Kerben in einen Holzblock oder ihrer Ätzung in eine Kupferplatte unterscheidet, gab der Graphik zum ersten Male die Möglichkeit, ihre Erzeugnisse nicht allein massenweise (wie vordem) sondern in täglich neuen Gestaltungen auf den Markt zu bringen. Die Graphik wurde dadurch befähigt, den Alltag illustrativ zu begleiten. Sie begann, Schritt mit dem Druck zu halten. In diesem Beginnen wurde sie aber schon wenige Jahrzehnte nach ihrer Erfindung durch die Photographie überflügelt. Mit der Photographie war die Hand im Prozeß bildlicher Reproduktion zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nunmehr dem Auge allein zufielen. Da das Auge schneller erfaßt als die Hand zeichnet, so wurde der Prozeß bildlicher Reproduktion so ungeheuer beschleunigt, daß er mit dem Sprechen Schritt halten konnte. Wenn in der Lithographie virtuell die illustrierte Zeitung verborgen war, so in der Photographie der Tonfilm. *Die technische*

*Reproduktion des Tons wurde am Ende des vorigen Jahrhunderts in Angriff genommen. Mit ihr hatte die technische Reproduktion einen Standard erreicht, auf dem sie nicht nur die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt machte und deren Wirkung den tiefsten Veränderungen unterwarf, sondern sich einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfahrungsweisen eroberte. Für das Studium dieses Standards ist nichts aufschlußreicher, als wie seine beiden verschiedenen Funktionen – Reproduktion des Kunstwerks und Filmkunst – einander durchdringen.*

〈3〉

Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt *eines* aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist. Dahin rechnen sowohl die Veränderungen, die es im Laufe der Zeit in seiner physischen Struktur erlitten hat, wie die wechselnden Besitzverhältnisse, in die es eingetreten sein mag. Die Spur der ersteren ist nur durch Analysen chemischer oder physikalischer Art zu fördern, die sich an der Reproduktion nicht vollziehen lassen; die der zweiten Gegenstand einer Tradition, deren Verfolgung von dem Standort des Originals ausgehen muß.

Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus, und auf deren Grund ihrerseits liegt die Vorstellung einer Tradition, welche dieses Objekt bis auf den heutigen Tag als ein Selbes und Identisches weitergeleitet hat. *Der gesamte Bereich der Echtheit entzieht sich der technischen – und natürlich nicht nur der technischen – Reproduzierbarkeit.* Während das Echte aber der manuellen Reproduktion gegenüber, die von ihm im Regelfalle als Fälschung abgestempelt wurde, seine volle Autorität bewahrt, ist das der technischen Reproduktion gegenüber nicht der Fall. Der Grund ist ein doppelter. Erstens erweist sich die technische Reproduktion dem Original gegenüber selbständiger als die manuelle. Sie kann, beispielsweise, in der Photographie Aspekte des Originals hervorheben,

die nur der verstellbaren und ihren Blickpunkt willkürlich wählenden Linse, nicht aber dem menschlichen Auge zugänglich sind, oder mit Hilfe gewisser Verfahren wie der Vergrößerung oder der Zeitlupe Bilder festhalten, die sich der natürlichen Optik schlechtweg entziehen. Das ist das erste. Sie kann zudem zweitens das Abbild des Originals in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind. Vor allem macht sie ihm möglich, dem Aufnehmenden entgegenzukommen, sei es in Gestalt der Photographie, sei es in der der Schallplatte. Die Kathedrale verläßt ihren Platz, um in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden; das Chorwerk, das in einem Saal oder unter freiem Himmel exekutiert wurde, läßt sich in einem Zimmer vernehmen.

Diese veränderten Umstände mögen im übrigen den Bestand des Kunstwerks unangetastet lassen – sie entwerten auf alle Fälle sein Hier und Jetzt. Wenn das auch keineswegs vom Kunstwerk allein gilt sondern entsprechend zum Beispiel von einer Landschaft, die im Film am Beschauer vorbeizieht, so wird durch diesen Vorgang am Kunstwerk doch ein empfindlichster Kern berührt, den so ein Gegenstand der Natur nicht aufweist. Das ist seine Echtheit. Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die historische Zeugenschaft der Sache ins Wanken. Freilich nur diese; was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache, ihr traditionelles Gewicht.

Man kann diese Merkmale im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Dieser Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst weit hinaus. *Die Reproduktionstechnik, so läßt sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereiche der Tradition ab.* Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Beschauer in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. Diese beiden Prozesse

führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten – einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist. Sie stehen im engsten Zusammenhang mit den Massenbewegungen unserer Tage. Ihr gewaltigster Agent ist der Film. Seine gesellschaftliche Bedeutung ist auch in ihrer positivsten Gestalt, und gerade in ihr, nicht ohne diese seine destruktive, seine kathartische Seite denkbar: die Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe. Diese Erscheinung ist an den großen historischen Filmen von Kleopatra und Ben Hur bis zu Fridericus und zu Napoleon am handgreiflichsten. Sie bezieht immer weitere Positionen in ihr Bereich ein. Und wenn Abel Gance 1927 enthusiastisch ausrief: »Shakespeare, Rembrandt, Beethoven werden filmen ... Alle Legenden, alle Mythologien und alle Mythen, alle Religionsstifter, ja alle Religionen ... warten auf ihre belichtete Auferstehung, und die Heroen drängen sich an den Pforten« (A<bel> G<ance> Le temps de l'image est venu L'art cinématographique II Paris 1927 p 94/96) so hat er, ohne es wohl zu meinen, zu dieser großen Liquidation eingeladen.

#### ⟨4⟩

*Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der historischen Kollektiva auch ihre Wahrnehmung.* Die Art und Weise, in der die menschliche Wahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt. Die Zeit der Völkerwanderung, in der die spätrömische Kunstindustrie und die wiener Genesis entstanden, hatte nicht nur eine andere Kunst als die der klassischen Zeiten sondern auch eine andere Wahrnehmung. Die großen Gelehrten der wiener Schule, Riegl und Wickhoff, die sich gegen das Gewicht der klassischen Überlieferung stemmten, unter dem jene Kunst begraben gelegen hatte, sind als erste auf den Gedanken gekommen, aus ihr Schlüsse auf die Organisation der Wahrnehmung in dem geschichtlichen Zeitraum zu tun, in dem sie in Geltung stand. So weittragend ihre Erkenntnisse waren, so hatten sie freilich darin ihre Grenze, daß sich diese Forscher begnügten,

die formale Signatur aufzuweisen, die der Wahrnehmung in der spätrömischen Zeit eigen war. Sie haben nicht versucht – und konnten vielleicht auch nicht hoffen – die gesellschaftlichen Umwälzungen zu zeigen, die in diesen Veränderungen der Wahrnehmung ihren Ausdruck fanden. Für die Gegenwart liegen die Bedingungen einer entsprechenden Einsicht günstiger. Und wenn die Veränderungen im Medium der Wahrnehmung, deren Zeitgenossen wir sind, sich als Verfall der Aura begreifen lassen, so lassen sich dessen gesellschaftliche Bedingungen aufzeigen.

Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen. An der Hand dieser Definition ist es ein Leichtes, die besondere gesellschaftliche Bedingtheit des gegenwärtigen Verfalls der Aura einzusehen. Er beruht auf zwei Umständen, welche beide mit der zunehmenden Ausbreitung und Intensität der Massenbewegungen auf das Engste zusammenhängen. Die Dinge sich »näherzubringen« ist nämlich ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch deren Reproduzierbarkeit darstellt. Tagtäglich macht sich unabweisbarer das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion habhaft zu werden. Und unverkennbar unterscheidet sich die Reproduktion, wie illustrierte Zeitung und Wochenschau sie in Bereitschaft halten, vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt, wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jener. *Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren »Sinn für das Gleichartige in der Welt« (Johannes) V Jensen so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.* Es wiederholt sich im anschaulichen Bereich was sich im Bereiche der Theorie als die zunehmende Bedeutung der Statistik bemerkbar macht. Die Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie ist ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie für die Anschauung.



## 〈5〉

Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition. Diese Tradition selber ist freilich etwas durchaus Lebendiges, etwas ganz außerordentlich Wandelbares. Eine antike Venusstatue etwa stand in einem durchaus andern Traditionszusammenhange bei den Griechen, die sie zum Gegenstand des Kultus machten, als bei den mittelalterlichen Kirchenvätern, die einen unheilvollen Abgott in ihr erblickten. Was aber beiden in gleicher Weise entgegentrat, war ihre Einzigkeit, mit einem andern Wort: ihre Aura. Die ursprünglichste Art der Einbettung des Kunstwerks in den Traditionszusammenhang fand ihren Ausdruck im Kult. Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen. Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst. Mit andern Worten: der einzigartige Wert des »echten« Kunstwerks ist immer theologisch fundiert. Diese Fundierung mag so vermittelt sein wie sie will: sie ist auch noch in den profansten Formen des Schönheitsdienstes als säkularisiertes Ritual erkennbar. Diese profanen Formen des Schönheitsdienstes, die sich mit der Renaissance herausbilden, um für drei Jahrhunderte in Geltung zu bleiben, lassen nach Ablauf dieser Frist bei der ersten schweren Erschütterung, von der sie betroffen wurden, jene Fundamente deutlich erkennen. Als nämlich mit dem Aufkommen des ersten wahrhaft revolutionären Reproduktionsmittels – der Photographie (gleichzeitig auch mit dem Anbruch des Sozialismus) – die Kunst das Nahen der Krise spürt, die nach weiteren hundert Jahren unverkennbar geworden ist, reagierte sie auf das Kommende mit der Lehre vom *l'art pour l'art*, die eine Theologie der Kunst ist. Aus ihr ist dann weiterhin geradezu eine negative Theologie der Kunst hervorgegangen, in Gestalt der Idee einer *reinen Kunst*, die nicht nur jede soziale Funktion sondern auch jede Bestimmung durch einen gegenständlichen Vorwurf ablehnt. (In der Dichtung hat Mallarmé als erster diesen Standort erreicht.) Diese Zusammenhänge zu ihrem Recht kommen zu lassen, ist unerläßlich für eine Betrachtung, die es mit der Kunst

im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit zu tun hat. Denn sie bereiten die Erkenntnis, die hier entscheidend ist, vor: *die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual.* Das reproduzierte Kunstwerk ist in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks. Von der photographischen Platte zum Beispiel ist eine Vielheit von Abzügen möglich; die Frage nach dem echten Abzug hat keinen Sinn. In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual ist ihre Fundierung auf eine andere Praxis getreten: nämlich ihre Fundierung auf Politik.

Bei den Filmwerken ist die technische Reproduzierbarkeit des Produkts nicht wie z. B. bei den Werken der Literatur oder der Malerei eine von außen her sich einfindende Bedingung ihrer massenweisen Verbreitung. *Die technische Reproduzierbarkeit der Filmwerke ist unmittelbar in der Technik ihrer Produktion begründet. Diese ermöglicht nicht nur auf die unmittelbarste Art die massenweise Verbreitung der Filmwerke, sie erzwingt sie vielmehr geradezu. Sie erzwingt sie, weil die Produktion eines Films so teuer ist, daß ein Einzelner, der zum Beispiel ein Gemälde sich leisten könnte, sich den Film nicht mehr leisten kann.* Der Film ist eine Anschaffung des Kollektivs. 1927 hat man errechnet, daß ein größerer Film, um sich zu rentieren, ein Publikum von neun Millionen erreichen müsse. Mit dem Tonfilm ist hier allerdings zunächst eine rückläufige Bewegung eingetreten; sein Publikum schränkte sich auf die Sprachgrenzen ein und das geschah gleichzeitig, mit der Betonung nationaler Interessen durch den Faschismus. Wichtiger aber als diesen Rückschlag zu registrieren, der im übrigen durch die Synchronisierung bald kompensiert wurde, ist es, seinen Zusammenhang mit dem Faschismus ins Auge zu fassen. Die Gleichzeitigkeit beider Erscheinungen beruht auf der Wirtschaftskrise. Die gleichen Störungen, die im Großen gesehen zu dem Versuch geführt haben, die bestehenden Eigentumsverhältnisse mit offener Gewalt, also in faschistischer Form, festzuhalten, haben das von der Krise bedrohte Filmkapital dazu geführt, die Vorarbeiten am Ton-

film zu forcieren. Die Einführung des Tonfilms brachte sodann eine zeitweilige Erleichterung der Krise. Und zwar nicht nur, weil der Tonfilm von neuem die Massen für den Kinobesuch mobil machte, sondern auch weil der Tonfilm neue Trustkapitalien aus der Elektrizitätsindustrie mit dem Filmkapital solidarisch machte. So hat der Tonfilm von außen betrachtet nationalen Interessen Vorschub geleistet, von innen betrachtet aber die Filmproduktion noch mehr internationalisiert als sie es bereits vordem war.

### 〈6〉

Es wäre möglich, die Kunstgeschichte als Auseinandersetzung zweier Polaritäten im Kunstwerk selbst darzustellen und die Geschichte ihres Verlaufes in den wechselnden Verschiebungen des Schwergewichts vom einen Pol des Kunstwerks zum anderen zu erblicken. Diese beiden Pole sind sein Kultwert und sein Ausstellungswert. Die künstlerische Produktion beginnt mit Gebilden, die im Dienst der Magie stehen. Von diesen Gebilden ist einzig wichtig, daß sie vorhanden sind, nicht aber daß sie gesehen werden. Das Elentier, das der Mensch der Steinzeit an den Wänden seiner Höhle abbildet, ist ein Zauberinstrument, das er nur zufällig vor seinen Mitmenschen ausstellt; wichtig ist höchstens, daß es die Geister sehen. Der Kultwert als solcher drängt geradezu darauf hin, das Kunstwerk im Verborgenen zu halten: gewisse Götterstatuen sind nur dem Hohepriester in der cella zugänglich, gewisse Madonnenbilder bleiben fast das ganze Jahr über verhangen, gewisse Skulpturen an mittelalterlichen Domen sind für den Betrachter zu ebner Erde nicht sichtbar. *Mit der Emanzipation der einzelnen Kunstübungen aus dem Schoße des Kultus wachsen die Gelegenheiten zur Ausstellung ihrer Produkte.* Die Ausstellbarkeit einer Porträtbüste, die dahin und dorthin verschickt werden kann, ist größer als die einer Götterstatue, die ihren festen Ort im Innern des Tempels hat. Die Ausstellbarkeit des Gemäldes ist größer als die des Mosaiks oder Freskos, die ihm vorangingen. Und wenn die Ausstellbarkeit einer Messe von Hause aus vielleicht nicht geringer war als die einer Symphonie, so entstand doch die Sympho-

nie in dem Zeitpunkt, als ihre Ausstellbarkeit größer zu werden versprach als die der Messe. Mit den verschiedenen Methoden technischer Reproduktion des Kunstwerks ist dessen Ausstellbarkeit in so ungeheurem Maße gewachsen, daß die quantitative Akzentverschiebung zwischen seinen beiden Polen ähnlich wie in der Urzeit in eine qualitative Veränderung seiner Natur umschlägt. Wie nämlich in der Urzeit das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Kultwert lag, in erster Linie zu einem Instrument der Magie wurde, das man als Kunstwerk gewissermaßen erst später erkannte, so wird heute das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Ausstellungswert liegt, zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen, dessen uns bewußte, die »künstlerische«, man später gewissermaßen als eine rudimentäre erkennen wird. Soviel ist sicher, daß gegenwärtig der Film die brauchbarsten Handhaben zu dieser Erkenntnis gibt. Sicher ist weiter, daß die geschichtliche Tragweite dieses Funktionswandels der Kunst, die im Film am weitesten vorgeschritten erscheint, deren Konfrontation mit der Urzeit der Kunst nicht nur methodisch sondern auch materiell erlaubt. Diese hält, im Dienst der Magie, gewisse Notierungen fest, die der Praxis dienen. Und zwar wahrscheinlich ebensowohl als Ausübung magischer Prozeduren, wie auch als Anweisungen zu solchen, wie auch endlich als Gegenstände einer kontemplativen Betrachtung, der man magische Wirkungen zuschrieb. Gegenstände solcher Notierungen boten der Mensch und seine Umwelt dar, und abgebildet wurden sie nach den Erfordernissen einer Gesellschaft, deren Technik nur erst völlig verschmolzen mit dem Ritual existierte. Diese Gesellschaft stellte den Gegenpol zu der heutigen dar, deren Technik die emanzipierteste ist. Diese emanzipierte Technik steht nun aber der heutigen Gesellschaft als eine zweite Natur gegenüber und zwar, wie Wirtschaftskrisen und Kriege beweisen, als eine nicht minder elementare wie die der Urgesellschaft gegebene es war. Dieser zweiten Natur gegenüber ist der Mensch, der sie zwar erfand aber schon längst nicht mehr meistert, genau so auf einen Lehrgang angewiesen wie einst vor der ersten. Und wieder stellt sich in dessen Dienst die Kunst. Insbesondere aber tut das der Film. Der Film dient, den Menschen in denjenigen neuen Apperzeptionen und Reaktionen zu üben, die der Umgang mit

einer Apparatur bedingt, deren Rolle in seinem Leben fast täglich zunimmt. Die ungeheure technische Apparatur unserer Zeit zum Gegenstande der menschlichen Innervation zu machen – das ist die geschichtliche Aufgabe, in deren Dienst der Film seinen wahren Sinn hat.

〈7〉

*In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen.* Dieser weicht aber nicht widerstandslos. Er bezieht vielmehr eine letzte Verschanzung, und die ist das Menschenantlitz. Keineswegs zufällig steht das Porträt im Mittelpunkt der frühen Photographie. Im Kult der Erinnerung an die fernen oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal. Das ist es, was deren schwermutvolle und mit nichts zu vergleichende Schönheit ausmacht. Wo aber der Mensch aus der Photographie sich zurückzieht, da tritt nun erstmals der Ausstellungswert dem Kultwert überlegen entgegen. Diesem Vorgang seine Stätte gegeben zu haben ist die unvergleichliche Bedeutung von Atget, der die pariser Straßen um 1900 in menschenleeren Aspekten festhielt. Sehr mit Recht hat man von ihm gesagt, daß er sie aufnahm wie einen Tatort. Auch der Tatort ist menschenleer. Seine Aufnahme geschieht der Indizien wegen. Die photographischen Aufnahmen beginnen bei Atget Beweisstücke im historischen Prozeß zu werden. Das macht ihre verborgene politische Bedeutung aus. Sie fordern schon eine Rezeption in bestimmtem Sinne. Ihnen ist die freischwebende Kontemplation nicht mehr angemessen. Sie beunruhigen den Betrachter; er fühlt: zu ihnen muß er einen bestimmten Weg suchen. Wegweiser beginnen ihm gleichzeitig die illustrierten Zeitungen aufzustellen. Richtige oder falsche – gleichviel. In ihnen ist die Beschriftung zum ersten Mal obligat geworden. Und es ist klar, daß sie einen ganz andern Charakter hat als der Titel eines Gemäldes. Die Direktiven, die der Betrachter von Bildern in der illustrierten Zeitschrift durch die Beschriftung erhält, werden bald darauf noch präziser und ge-

bieterischer im Film, wo die Auffassung von jedem einzelnen Bild durch die Folge aller vorangegangenen vorgeschrieben erscheint.

# 〈8〉

Die Griechen kannten nur zwei technische Reproduktionsverfahren von Kunstwerken: den Guß und die Prägung. Münzen und Terrakotten waren die einzigen Kunstwerke, die von ihnen massenweise hergestellt werden konnten. Alle übrigen waren einmalig und technisch nicht zu reproduzieren. *Daher mußten sie für die Ewigkeit gemacht sein. Die Griechen waren durch den Stand ihrer Technik darauf angewiesen, in der Kunst Ewigkeitswerte zu produzieren.* Diesem Umstand verdanken sie ihren ausgezeichneten Ort in der Kunstgeschichte, an dem Spätere ihren eignen Standpunkt bestimmen können. Es ist nun kein Zweifel, daß der unsrige sich an dem den Griechen entgegengesetzten Pol befindet. Niemals vorher sind Kunstwerke in so hohem Maße und so weitem Umfang technisch reproduzierbar gewesen wie heute. Im Film haben wir eine Form, deren Kunstcharakter zum ersten Mal durchgehend von ihrer Reproduzierbarkeit determiniert wird. Diese Form in allen Bestimmungen mit der griechischen Kunst zu konfrontieren, wäre müßig. Wohl aber ist das in einem exakten Punkt möglich. Mit dem Film nämlich ist für das Kunstwerk eine Qualität ausschlaggebend geworden, die ihm die Griechen wohl zuletzt zugebilligt oder doch als seine unwesentlichste angesehen haben würden. Das ist seine Verbesserungsfähigkeit. Der fertige Film ist nichts weniger als eine Schöpfung aus *einem* Wurf, er ist aus sehr vielen einzelnen Bildern und Bildfolgen montiert, zwischen denen der Monteur die Wahl hat – Bildern, die im übrigen von vornherein in der Folge der Aufnahmen bis zum endgültigen Gelingen beliebig zu verbessern gewesen waren. Um seine »Opinion publique«, die 3000 m lang ist, herzustellen, hat Chaplin 125000 m drehen lassen. Der Film ist also das verbesserungsfähigste Kunstwerk. Und daß diese seine Verbesserungsfähigkeit mit seinem radikalen Verzicht auf den Ewigkeitswert zusammenhängt, geht aus der Gegenprobe hervor. Für die Griechen, deren Kunst auf die

Produktion von Ewigkeitswerten angewiesen war, stand an der Spitze der Künste die am allerwenigsten verbesserungsfähige Kunst, nämlich die Plastik, deren Schöpfungen buchstäblich aus einem Stück sind. Der Niedergang der Plastik im Zeitalter des montierbaren Kunstwerks ist selbstverständlich.

〈9〉

Der Streit, der im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts zwischen der Malerei und der Photographie um den Kunstwert ihrer Produkte durchgefochten wurde, wirkt heute abwegig und verworren. Das spricht aber nicht gegen seine Bedeutung, könnte sie vielmehr eher unterstreichen. In der Tat war dieser Streit der Ausdruck einer weltgeschichtlichen Umwälzung, die als solche keinem der beiden Partner bewußt war. Indem das Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit die Kunst von ihrem kultischen Fundament löste, erlosch der Schein ihrer Autonomie auf immer. Die Funktionsveränderung der Kunst aber, die damit gegeben war, fiel aus dem Blickfeld des Jahrhunderts heraus.

Und auch dem zwanzigsten, das die Entwicklung des Films erlebte, entgingen sie lange Zeit. Hatte man vordem vielen vergeblichen Scharfsinn an die Entscheidung der Frage, ob die Photographie eine Kunst sei, gewandt, ohne die Vorfrage sich gestellt zu haben: *ob durch die Erfindung der Photographie sich die Kunst selber verändert habe* – so übernahmen die Filmtheoretiker bald die entsprechende voreilige Fragestellung. Aber die Schwierigkeiten, welche die Photographie der überkommenen Ästhetik bereitet hatte, waren ein Kinderspiel gegen die, mit denen der Film sie erwartete. Daher die blinde Gewaltsamkeit, die die Anfänge der Filmtheorie kennzeichnet. So vergleicht Abel Gance z. B. den Film mit den Hieroglyphen: »Nous voilà, par un prodigieux retour en arrière, revenu sur le plan d'expression des Égyptiens ... Le langage des images n'est pas encore au point parce que nos yeux ne sont pas encore faits pour elles. Il n'y a pas encore assez de respect, *de culte*, pour ce qu'elles expriment.« Oder Séverin-Mars schreibt: »Quel art eut un rêve ... plus poétique à la fois et plus réel. Consi-

déré ainsi, le cinématographe deviendrait un moyen d'expression tout à fait exceptionnel, et dans son atmosphère ne devraient se mouvoir que des personnages de la pensée la plus supérieure aux moments les plus parfaits et les plus mystérieux de leur course.» (L'art cinématographique II Paris 1927 p 101 et p 100). Es ist sehr lehrreich zu sehen, wie das Bestreben, den Film der »Kunst« zuzuschlagen, diese Theoretiker nötigt, mit einer Rücksichtslosigkeit ohne gleichen kultische Elemente in ihn hineinzuzinterpretieren. Und doch waren zu der Zeit, da diese Spekulationen veröffentlicht wurden, schon Werke vorhanden wie »L'opinion publique« oder »La ruée vers l'or«. Abel Gance spricht von einer sakralen Schrift und Séverin-Mars spricht von ihm wie man von Bildern des Fra Angelico sprechen könnte. Kennzeichnend ist, daß auch heute noch besonders reaktionäre Autoren die Bedeutung des Films in der gleichen Richtung suchen und wenn nicht geradezu im Sakralen so doch im Übernatürlichen. Anlässlich der Reinhardtschen Verfilmung des Sommernachtstraums stellt Werfel fest, daß es unzweifelhaft die sterile Kopie der Außenwelt mit ihren Straßen, Intérieurs, Bahnhöfen, Restaurants, Autos und Strandplätzen ist, die bisher dem Aufschwung des Films in das Reich der Kunst im Wege gestanden hat. »Der Film hat seinen wahren Sinn, seine wirklichen Möglichkeiten noch nicht erfaßt ... Sie bestehen in seinem einzigartigen Vermögen, mit natürlichen Mitteln und mit unvergleichlicher Überzeugungskraft das Feenhafte, Wunderbare, Übernatürliche zum Ausdruck zu bringen.« (Franz Werfel: Ein Sommernachtstraum Ein Film von Shakespeare und Reinhardt Neues Wiener Journal cit Lu 15 novembre 1935.)

### 〈10〉

Es ist eine andere Art der Reproduktion, die die Photographie einem Gemälde, und eine andere, die sie einem im Filmatelier gestellten Vorgang zuteil werden läßt. Im ersten Fall ist das Reproduzierte ein Kunstwerk und die Reproduktion ist es nicht. Denn die Leistung des Kameramanns am Objektiv ist ebensowenig ein Kunstwerk wie die eines Dirigenten an einem



Symphonieorchester; sie ist bestenfalls eine Kunstleistung. Anders bei der Aufnahme im Filmatelier. Hier ist schon das Reproduzierte kein Kunstwerk und die Reproduktion ihrerseits ist das natürlich ebensowenig wie sonst eine Photographie. Das Kunstwerk entsteht hier im besten Fall erst auf Grund der Montage. Es beruht im Film auf einer Montage, von der jedes einzelne Bestandstück die Reproduktion eines Vorgangs ist, der ein Kunstwerk weder an sich ist noch in der Photographie ein solches ergibt. Was sind diese im Film reproduzierten Vorgänge, da sie doch keine Kunstwerke sind?

Die Antwort muß von der eigentümlichen Kunstleistung des Filmdarstellers ausgehen. Ihn unterscheidet vom Bühnenschauspieler, daß seine Kunstleistung in ihrer originalen Form, in der sie der Reproduktion zugrunde liegt, nicht vor einem zufälligen Publikum sondern vor einem Gremium von Fachleuten vor sich geht, die als Produktionsleiter, Regisseur, Kameramann, Tonmeister, Beleuchter usw. jederzeit in die Lage geraten können, in seine Kunstleistung einzugreifen. Es handelt sich hier um eine gesellschaftlich sehr wichtige Kennmarke. Das Eingreifen eines sachverständigen Gremiums in eine Kunstleistung ist nämlich charakteristisch für die sportliche Leistung und im weitern Sinn für die Testleistung überhaupt. Ein solches Eingreifen aber bestimmt in der Tat den Prozeß der Filmproduktion durchgehend. Viele Stellen werden bekanntlich in Varianten gedreht. Ein Hilfeschrei beispielsweise kann in verschiedenen Ausfertigungen registriert werden. Unter diesen nimmt der Cutter dann eine Wahl vor; er statuiert gleichsam den Rekord unter ihnen. Ein im Aufnahmeatelier dargestellter Vorgang unterscheidet sich also von dem entsprechenden wirklichen so wie das Werfen eines Diskus auf einem Sportplatz in einem Wettbewerb unterschieden ist von dem Werfen der gleichen Scheibe am gleichen Ort auf die gleiche Strecke, wenn es geschähe, um einen Mann zu töten. Das erste wäre eine Testleistung, das zweite nicht.

Nun ist allerdings die Testleistung des Filmdarstellers eine vollkommen einzigartige. Worin besteht sie? Sie besteht in der Überwindung einer gewissen Schranke, welche den gesellschaftlichen Wert von Testleistungen in enge Grenzen schließt. Es ist hier nicht von der sportlichen Leistung die Rede sondern von der Leistung am mechanisierten Test. Der Sportsmann kennt ge-

wissermaßen nur den natürlichen; er mißt sich an Aufgaben, wie die Natur sie bietet, nicht an denen einer Apparatur – es sei denn in Ausnahmefällen, wie Nurmi, von dem man sagte, daß er gegen die Uhr lief. Inzwischen ruft der Arbeitsprozeß, besonders seit er durch das laufende Band normiert wurde, täglich unzählige Prüfungen am mechanisierten Test hervor. Diese Prüfungen erfolgen unter der Hand: wer sie nicht besteht, wird aus dem Arbeitsprozeß ausgeschaltet. Sie erfolgen aber auch eingeständlich: in den Instituten für Berufseignungsprüfung. Dabei stößt man nun auf die oben erwähnte Schranke.

Diese Prüfungen sind nämlich, zum Unterschied von den sportlichen, nicht im wünschenswerten Maß ausstellbar. Und genau dies ist die Stelle, an der der Film eingreift. *Der Film macht die Testleistung ausstellbar indem er aus der Ausstellbarkeit der Leistung selbst einen Test macht.* Der Filmdarsteller spielt ja nicht vor einem Publikum sondern vor einer Apparatur. Der Aufnahmeleiter steht genau an der Stelle, an der bei der Eignungsprüfung der Versuchsleiter steht. Im Licht der Jupiterlampen zu spielen und gleichzeitig den Bedingungen des Mikrophons zu genügen, ist eine Testforderung ersten Ranges. Ihr entsprechen heißt, im Angesicht der Apparatur seine Menschlichkeit beibehalten. Das Interesse an dieser Leistung ist riesengroß. Denn eine Apparatur ist es, vor der die überwiegende Mehrzahl der Städtebewohner in Kontoren und in Fabriken während der Dauer des Arbeitstages ihrer Menschlichkeit sich entäußern muß. Abends füllen dieselben Massen die Kinos, um zu erleben, wie der Filmdarsteller für sie Revanche nimmt, indem *seine* Menschlichkeit (oder was ihnen so erscheint) nicht nur der Apparatur gegenüber sich behauptet, sondern sie dem eignen Triumph dienstbar macht.

## 〈II〉

Dem Film kommt es viel weniger darauf an, daß der Darsteller dem Publikum einen andern, als daß er der Apparatur sich selbst darstellt. Einer der ersten, der diesen Umbau des Darstellers durch die Testleistung gespürt hat, ist Pirandello gewesen. Es beeinträchtigt die Bemerkungen, die er in seinem

Roman »Es wird gefilmt« darüber macht, nur wenig, daß sie sich darauf beschränken, die negative Seite des Vorgangs hervorzuheben. Noch weniger, daß sie an den stummen Film anschließen. Denn der Tonfilm hat an diesem Vorgang nichts Grundsätzliches geändert. Entscheidend bleibt, daß für eine Apparatur oder vielmehr – im Falle des Tonfilms – für zwei gespielt wird. »Der Filmdarsteller, schreibt Pirandello, fühlt sich wie im Exil. Exiliert nicht nur von der Bühne sondern von seiner eignen Person. Mit einem dunklen Unbehagen spürt er die unerklärliche Leere, die dadurch entsteht, daß sein Körper zur Ausfallserscheinung wird, daß er sich verflüchtigt und seiner Realität, seines Lebens, seiner Stimme und der Geräusche, die er verursacht, indem er sich rührt, beraubt wird, um sich in ein stummes Bild zu verwandeln, das einen Augenblick auf der Leinwand zittert und sodann in der Stille verschwindet . . . Die kleine Apparatur wird mit seinem Schatten vor dem Publikum spielen; und er selbst muß sich begnügen, vor ihr zu spielen.« (cit Léon Pierre-Quint: Signification du Cinéma L'art cinématographique II Paris 1927 p 14/15)

*In der Repräsentation des Menschen durch die Apparatur hat dessen Selbstentfremdung eine höchst produktive Verwertung erfahren.* Diese Verwertung kann man daran ermessen, daß das Befremden des Darstellers vor der Apparatur, wie Pirandello es schildert, von Hause aus von der gleichen Art ist, wie das Befremden des romantischen Menschen vor seinem Spiegelbild – bekanntlich ein Lieblingsmotiv von Jean Paul. Nun aber ist dieses Spiegelbild von ihm ablösbar, es ist transportabel geworden. Und wohin wird es transportiert? Vor die Masse. Das Bewußtsein davon verläßt den Filmdarsteller natürlich nicht einen Augenblick. Er weiß, während er vor der Apparatur steht, hat er es in letzter Instanz mit der Masse zu tun. Diese Masse ist's, die ihn kontrollieren wird. Und gerade sie ist nicht sichtbar, noch nicht vorhanden, während er die Kunstleistung absolviert, die sie kontrollieren wird. Die Autorität dieser Kontrolle aber wird gesteigert durch jene Unsichtbarkeit. Freilich darf nie vergessen werden, daß die politische Auswertung dieser Kontrolle so lange wird auf sich warten lassen, bis sich der Film aus den Fesseln seiner kapitalistischen Ausbeutung befreit haben wird. Denn durch das Filmkapital werden die revolutionären Chan-

cen dieser Kontrolle in gegenrevolutionäre verwandelt. Der von ihm geförderte Starkultus konserviert nicht allein jenen Zauber der Persönlichkeit, welcher schon längst im fauligen Schimmer ihres Warencharakters besteht, sondern sein Komplement, der Kultus des Publikums, befördert zugleich die korrupte Verfassung der Masse, die der Faschismus an die Stelle ihrer klassenbewußten zu setzen sucht.

*Die Kunst der Gegenwart darf auf um so größere Wirksamkeit rechnen, je mehr sie sich auf Reproduzierbarkeit einrichtet, also je weniger sie das Originalwerk in den Mittelpunkt stellt.* Wenn unter allen Künsten die dramatische am offenkundigsten von der Krise befallen ist, so liegt das in der Natur der Sache. Denn zu dem restlos von der technischen Reproduktion erfaßten, ja – wie der Film – aus ihr hervorgehenden Kunstwerk gibt es keinen entschiedenen Gegensatz als das der Schaubühne mit seinem jedesmal neuen und originären Einsatz des Schauspielers. Jede eingehendere Betrachtung bestätigt das. Sachkundige Beobachter haben längst erkannt, daß »die größten Wirkungen fast immer erzielt werden, indem man so wenig wie möglich ›spielt‹ ... Die letzte Entwicklung« sieht Arnheim 1932 darin, »den Schauspieler wie ein Requisit zu behandeln, das man charakteristisch auswählt und ... an der richtigen Stelle einsetzt.« (Rudolf Arnheim: Film als Kunst Berlin 1932 p 176/177) Damit hängt sehr eng etwas anderes zusammen. Der Schauspieler, der auf der Bühne agiert, versetzt sich in eine Rolle. Dem Filmdarsteller ist das sehr oft versagt. Seine Leistung ist durchaus keine einheitliche, sondern aus vielen einzelnen zusammengestellt, deren Hier und Jetzt von ganz zufälligen Rücksichten auf Ateliermiete, Verfügbarkeit von Partnern, Dekor usw. bestimmt wird. So kann ein Sprung aus dem Fenster im Atelier in Gestalt eines Sprungs vom Gerüst gedreht werden, die sich anschließende Flucht aber unter Umständen Wochen nachher bei einer Außenaufnahme. – Im übrigen sind weit paradoxere Montagen möglich. Es kann, nach einem Klopfen gegen die Tür, vom Darsteller gefordert werden, daß er zusammenschrückt. Vielleicht ist dieses Zusammenfahren nicht wunschgemäß ausgefallen. Da kann der Regisseur zu der Auskunft greifen, gelegentlich, wenn der Darsteller wieder einmal im Atelier ist, ohne dessen Vorwissen in seinem Rücken einen Schuß

abfeuern zu lassen. Das Erschrecken des Darstellers in diesem Moment kann aufgenommen und dann in den Film montiert werden. Nichts könnte drastischer zeigen, wie die Kunst aus dem Reiche des »schönen Scheins« entwichen ist, dessen Klima so lange als das einzige galt, in dem sie gedeihen könne.

Das Verfahren des Regisseurs, der, um das Erschrecken der dargestellten Person aufzunehmen, experimentell ein wirkliches Erschrecken ihres Darstellers hervorruft, ist durchaus filmgerecht. *Bei der Filmaufnahme kann kein Darsteller beanspruchen, den Zusammenhang, in dem seine eigene Leistung steht, zu überblicken.* Die Anforderung, eine Leistung ohne unmittelbaren erlebnismäßigen Zusammenhang mit einer – nicht spielmäßig geregelten – Situation zu liefern, ist allen Tests gemeinsam, den sportlichen so gut wie den filmischen. Dies brachte Asta Nielsen gelegentlich auf sehr eindrucksvolle Weise zur Geltung. Es war in einer Pause im Atelier. Man drehte einen Film nach dem »Idioten« von Dostojewski. Asta Nielsen, die die Aglaia spielte, stand im Gespräche mit einem Freund. Eine der Hauptszenen stand bevor: Aglaia bemerkt von weitem den Fürsten Myschkin, der mit Nastassja Philippowna vorübergeht, und die Tränen treten ihr in die Augen. Asta Nielsen, die während der Unterhaltung alle Komplimente ihres Freundes abgelehnt hatte, sah auf einmal die Darstellerin der Nastassja, ihr Frühstück verzehrend, im Hintergrunde des Ateliers auf und ab gehen. »Sehen Sie, das verstehe ich unter Filmdarstellung« sagte Asta Nielsen zu ihrem Besucher, während sie ihn mit Augen ansah, welche sich beim Anblick der Partnerin, wie die kommende Szene es vorschrieb, mit Tränen gefüllt hatten, ohne daß eine Miene in ihrem Gesicht sich verzogen hätte.

Die technischen Anforderungen an den Filmdarsteller sind andere als die an den Bühnenschauspieler. Fast nie sind Filmstars hervorragende Schauspieler im Sinn der Bühne. Vielmehr sind es meist Schauspieler zweiten oder dritten Ranges gewesen, denen der Film eine große Laufbahn eröffnet hat. Und wiederum sind es selten die besten Filmdarsteller gewesen, die den Versuch, vom Film zur Bühne zu gelangen, gemacht haben – einen Versuch, der zudem meist gescheitert ist. (Diese Umstände hängen mit der besondern Natur des Films zusammen, dem es viel weniger darauf ankommt, daß der Darsteller dem Publi-

kum einen andern als daß er der Apparatur sich selbst darstellt.) *Der typische Filmschauspieler spielt nur sich selbst.* Er steht im Gegensatze zum Typ des Mimen. Dieser Umstand beschränkt seine Verwertbarkeit auf der Bühne, erweitert sie aber außerordentlich im Film. Denn der Filmstar spricht sein Publikum vor allem dadurch an, daß er jedem einzelnen aus ihm die Möglichkeit zu eröffnen scheint, »zum Film zu gehen«. Die Vorstellung, sich durch die Apparatur reproduzieren zu lassen, übt auf den heutigen Menschen eine ungeheure Anziehungskraft aus. Gewiß schwärmte auch früher der Backfisch davon zur Bühne zu gehen. Der Traum zu filmen hat aber davor zweierlei entscheidend voraus. Er ist erstens erfüllbarer, weil der Konsum von Darstellern durch den Film (da hier jeder Darsteller nur sich selbst spielt) ein viel größerer als durch die Bühne ist. Er ist zweitens kühner, weil die Vorstellung, die eigene Erscheinung, die eigene Stimme massenweise verbreitet zu sehen, den Glanz des großen Schauspielers zum Verblassen bringt.

## (12)

Die Veränderung der Ausstellungsweise durch die Reproduktionstechnik macht sich auch in der Politik bemerkbar. *Die Krise der Demokratien läßt sich als eine Krise der Ausstellungsbedingungen des politischen Menschen verstehen.* Die Demokratien stellen den Politiker unmittelbar, in eigner Person, und zwar vor Repräsentanten, aus. Das Parlament ist sein Publikum. Mit den Neuerungen der Aufnahmeapparatur, die es erlauben, den Redenden während der Rede unbegrenzt vielen vernehmbar und kurz darauf unbegrenzt vielen sichtbar zu machen, tritt die Anstellung des politischen Menschen vor dieser Aufnahmeapparatur in den Vordergrund. Es veröden die Parlamente gleichzeitig mit den Theatern. Rundfunk und Film verändern nicht nur die Funktion des professionellen Darstellers sondern genau so die Funktion dessen, der sich selber vor ihnen darstellt, wie der politische Mensch das tut. Die Richtung dieser Veränderung ist, unbeschadet ihrer verschiedenen Spezialaufgaben, die gleiche beim Filmdarsteller und beim Politiker. Sie erstrebt die Ausstellbarkeit prüfbarer, ja überschaubarer Lei-

stungen unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen wie der Sport sie zuerst unter gewissen natürlichen Bedingungen gefordert hatte. Das bedingt eine neue Auslese, eine Auslese vor der Apparatur, aus der der Champion, der Star und der Diktator als Sieger hervorgehen.

〈13〉

Es hängt mit der Technik des Films genau wie mit der des Sports zusammen, daß jeder den Leistungen, die sie ausstellen, als halber Fachmann beiwohnt. Man braucht nur einmal eine Gruppe von Zeitungsjungen, auf ihre Fahrräder gestützt, die Ergebnisse eines Radrennens diskutieren gehört zu haben, um diesem Zusammenhang auf die Spur zu kommen. Für den Film beweist die Wochenschau klipp und klar, daß jeder einzelne in die Lage kommen kann, gefilmt zu werden. Aber mit dieser Möglichkeit ist es nicht getan. *Jeder heutige Mensch hat einen Anspruch, gefilmt zu werden.* Diesen Anspruch verdeutlicht am besten ein Blick auf die geschichtliche Situation des heutigen Schrifttums. Jahrhundertlang lagen im Schrifttum die Dinge so, daß einer geringen Zahl von Schreibenden eine vieltausendfache Zahl von Lesenden gegenüberstand. Darin trat gegen Ende des vorigen Jahrhunderts ein Wandel ein. Mit der ungeheuren Ausdehnung der Presse, die immer neue politische, religiöse, wissenschaftliche, berufliche, lokale Organe der Leserschaft zur Verfügung stellte, gerieten immer größere Teile der Leserschaft – zunächst fallweise – unter die Schreibenden. Es begann damit, daß die Tagespresse ihr ihren »Briefkasten« eröffnete und es steht heute so, daß es kaum einen im Arbeitsprozeß stehenden Europäer gibt, der nicht grundsätzlich irgendwo Gelegenheit zur Publikation einer Arbeitserfahrung, einer Beschwerde, einer Reportage oder dergleichen finden könnte. Damit ist die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum im Begriff, ihren grundsätzlichen Charakter zu verlieren. Sie wird eine funktionelle, von Fall zu Fall so oder anders verlaufende. Der Lesende ist jederzeit bereit ein Schreibender zu werden. Als Sachverständiger, der er wohl oder übel in einem äußerst spezialisierten Arbeitsprozeß werden mußte – sei es auch nur

als Sachverständiger einer geringen Verrichtung – gewinnt er einen Zugang zur Autorschaft. Die Arbeit selbst kommt zu Wort. Und ihre Darstellung im Wort macht einen Teil des Könnens, das zu ihrer Ausübung erforderlich ist. Die literarische Befugnis wird nicht mehr in der spezialisierten sondern in der polytechnischen Ausbildung begründet, und so Gemeingut.

Alles das läßt sich ohne weiteres auf den Film übertragen, wo Verschiebungen, die im Schrifttum Jahrhunderte in Anspruch genommen haben, sich im Laufe eines Jahrzehnts vollzogen. Denn in der Praxis des Films – vor allem der russischen – ist diese Verschiebung stellenweise schon realisiert. Ein Teil der im russischen Film begehrenden Darsteller sind nicht Darsteller in unserm Sinn sondern Leute, die *sich* – und zwar in erster Linie in ihrem Arbeitsprozeß – darstellen. In Westeuropa verbietet die kapitalistische Ausbeutung des Films dem legitimen Anspruch, den der heutige Mensch auf sein Reproduziertwerden hat, die Berücksichtigung. Im übrigen verbietet sie auch die Arbeitslosigkeit, welche große Massen von der Produktion ausschließt, in deren Arbeitsgang sie in erster Linie ihren Anspruch auf Reproduktion hätten. Unter diesen Umständen hat die Filmindustrie alles Interesse, die Anteilnahme der Massen durch illusionäre Vorstellungen und durch zweideutige Spekulationen zu stacheln. Das gelingt ihr zumal bei den Frauen. Zu diesem Zweck hat sie einen gewaltigen publizistischen Apparat in Bewegung gesetzt; sie hat die Karriere und das Liebesleben der Stars in ihren Dienst gestellt, sie hat Plebiscite veranstaltet, sie hat Schönheitskonkurrenzen einberufen. Alles das, um das ursprüngliche und berechtigte Interesse der Massen am Film – ein Interesse der Selbst- und somit auch der Klassenerkenntnis – auf korruptivem Weg zu verfälschen. Es gilt daher vom Filmkapital im besondern, was vom Faschismus im allgemeinen gilt, daß er das unabweisliche Bedürfnis nach neuen sozialen Verfassungen insgeheim im Interesse einer besitzenden Minderheit ausbeutet. Die Enteignung des Filmkapitals ist schon darum eine dringende Forderung des Proletariats.

*Jede ausgebildete Kunstform steht im Schnittpunkt dreier Entwicklungslinien.* Es arbeitet nämlich einmal die Technik auf eine bestimmte Kunstform hin. Ehe der Film auftrat, gab es Photobüchlein, deren Bilder durch einen Daumendruck schnell



am Beschauer vorüberhuschend einen Boxkampf oder ein Tennismatch vorführten; es gab die Automaten in den Passagen, deren Bilderablauf durch eine Drehung der Kurbel in Bewegung erhalten wurde. Es arbeiten zweitens die überkommenen Kunstformen in gewissen Stadien ihrer Entwicklung angestrengt auf Effekte hin, welche späterhin zwanglos von der neuen Kunstform erzielt werden. Ehe der Film zur Geltung gekommen war, suchten die Dadaisten durch ihre Veranstaltungen ins Publikum eine Bewegung zu bringen, die ein Chaplin dann auf natürlichere Weise zu Wege brachte. Es arbeiten drittens, oft unscheinbare, gesellschaftliche Veränderungen auf eine Veränderung der Rezeption hin, die erst der neuen Kunstform zugute kommt. Ehe der Film sein Publikum zu bilden begonnen hatte, wurden im Kaiserpanorama bereits Bilder (die begonnen hatten, sich in Bewegung zu setzen) von einem versammelten Publikum rezipiert. Nun gab es ein solches zwar auch in Gemäldesalons – aber ohne daß deren Inneneinrichtung – wie z. B. die der Theater – imstande wäre, es zu organisieren. Im Kaiserpanorama dagegen sind Sitzplätze vorgesehen, deren Verteilung vor den verschiedenen Stereoskopen eine Mehrzahl von Bildbetrachtern verspricht. Leere kann in einer Gemäldegalerie angenehm sein, im Kaiserpanorama schon nicht mehr und im Kino um keinen Preis. Und doch hat im Kaiserpanorama noch jeder – wie zumeist in Gemäldegalerien – sein eignes Bild. So kommt die Dialektik der Sache gerade darin zum Ausdruck, daß hier, kurz ehe die Bildbetrachtung im Film ihren Umschlag erfährt und zu einer kollektiven wird, das Prinzip der Bildbetrachtung durch einen Einzelnen noch einmal mit einer Schärfe heraustritt wie einst in der Betrachtung des Götterbilds durch den Priester im Allerheiligsten.

〈14〉

Eine Film- und besonders eine Tonfilmaufnahme bietet einen Anblick wie er vorher nie und nirgends denkbar gewesen ist. Sie stellt einen Vorgang dar, dem kein einziger Standpunkt mehr zuzuordnen ist, von dem aus die, zu dem Spielvorgang als solchem nicht zugehörige Aufnahmeapparatur, die Beleuch-

tungsmaschinerie, der Assistentenstab usw. nicht in das Blickfeld des Beschauers fiel. (Es sei denn, die Einstellung seiner Pupille falle mit der des Aufnahmeapparates zusammen, der oft den Darstellern geradezu auf den Leib rückt.) Dieser Umstand, er mehr als jeder andere, macht die etwa bestehenden Ähnlichkeiten zwischen einer Szene im Filmatelier und auf der Bühne zu oberflächlichen und belanglosen. Das Theater kennt prinzipiell die Stelle, von der aus das Geschehen nicht ohne weiteres als illusionär zu durchschauen ist. Der Aufnahme-szene im Film gegenüber gibt es diese Stelle nicht. Seine illusionäre Natur ist eine Natur zweiter Ordnung, sie ist ein Ergebnis des Schnitts. Das heißt: *im Filmatelier ist die Apparatur derart tief in die Wirklichkeit eingedrungen, daß deren reiner, vom Fremdkörper der Apparatur freier Aspekt das Ergebnis einer eigenen technischen Prozedur, nämlich der Aufnahme durch die besonders eingestellte Kamera und ihrer Montierung mit andern Aufnahmen von der gleichen Art ist.* Der apparatfreie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zu der blauen Blume im Land der Technik.

Der gleiche Sachverhalt, der sich so gegen den des Theaters abhebt, läßt sich noch sehr viel aufschlußreicher mit dem konfrontieren, der in der Malerei vorliegt. Hier haben wir die Frage zu stellen: wie verhält sich der Operateur zum Maler? Zu ihrer Beantwortung sei eine Hilfskonstruktion gestattet, die sich auf *den* Begriff des Operators stützt, welcher von der Chirurgie her geläufig ist. Der Chirurg stellt den einen Pol einer Ordnung dar, an deren anderm der Magier steht. Die Haltung des Magiers, der einen Kranken durch Auflegen der Hand heilt, ist verschieden von der des Chirurgen, der einen Eingriff in den Kranken vornimmt. Der Magier erhält die natürliche Distanz zwischen sich und dem Behandelten aufrecht; genauer gesagt: er vermindert sie – kraft seiner aufgelegten Hand – nur wenig und steigert sie – kraft seiner Autorität – sehr. Der Chirurg verfährt umgekehrt: er vermindert die Distanz zu dem Behandelten sehr – indem er in dessen Inneres dringt – und er vermehrt sie nur wenig – durch die Behutsamkeit, mit der seine Hand sich unter den Organen bewegt. Mit einem Wort gesagt: zum Unterschied vom Magier (der auch noch im praktischen Arzte steckt) ver-

zichtet der Chirurg im entscheidenden Augenblick darauf, seinem Kranken von Mensch zu Mensch sich gegenüberzustellen; er dringt vielmehr operativ in ihn ein. – Magier und Chirurg verhalten sich wie Maler und Kameramann. Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein. Die Bilder, die beide davontragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammenfinden. *So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt des Wirklichen, den er von der Kunst zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt.*

〈15〉

*Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst. Aus dem rückständigsten, z. B. einem Picasso gegenüber, schlägt es in das fortschrittlichste z. B. bei Chaplin um. Dabei ist das fortschrittliche Verhalten dadurch gekennzeichnet, daß die Lust am Schauen und am Erleben in ihm eine unmittelbare und innige Verbindung mit der Haltung des fachmännischen Beurteilers eingeht. Solche Verbindung ist ein wichtiges gesellschaftliches Indizium. Je mehr nämlich die gesellschaftliche Bedeutung einer Kunst sich vermindert, desto mehr fallen – wie das sehr deutlich angesichts der Malerei sich erweist – die kritische und die genießende Haltung im Publikum auseinander. Das Konventionelle wird kritiklos genossen, das wirklich Neue kritisiert man mit Widerwillen. Nicht so im Kino. Und zwar ist der entscheidende Umstand dabei: nirgends so sehr wie im Kino erweisen sich die Reaktionen des Einzelnen, deren Summe die massive Reaktion des Publikums ausmacht, von vornherein so sehr durch ihre unmittelbar bevorstehende Massierung bedingt und indem sie sich kundgeben, kontrollieren sie sich. Von neuem ist der Vergleich mit der Malerei dienlich. Das Gemälde hatte stets ausgezeichneten*

Anspruch auf die Betrachtung durch einen oder durch wenige. Die simultane Betrachtung von Gemälden durch ein großes Publikum, wie sie im neunzehnten Jahrhundert beginnt, ist ein frühes Symptom der Krise der Malerei, die keineswegs durch die Photographie allein sondern relativ unabhängig von dieser durch den Anspruch des Kunstwerks auf die Masse ausgelöst wurde.

Es liegt eben so, daß die Malerei nicht imstande ist, den Gegenstand einer simultanen Kollektivrezeption zu bilden, wie es von jeher für die Architektur, wie es einst für das Epos der Fall war, wie es heute für den Film zutrifft. Und so wenig aus diesem Umstand von Hause aus ein Schluß auf die gesellschaftliche Rolle der Malerei zu ziehen ist, so fällt er doch in dem Augenblick als eine schwere gesellschaftliche Beeinträchtigung ins Gewicht, wo die Malerei durch besondere Umstände und gewissermaßen wider ihre Natur mit den Massen unmittelbar konfrontiert wird. In den Kirchen und Klöstern des Mittelalters oder an den Höfen des 16ten, 17ten und des 18ten Jahrhunderts fand die Kollektivrezeption von Gemälden nicht simultan sondern vielfach vermittelt statt. Wenn das anders geworden ist, so kommt darin der besondere Konflikt zum Ausdruck, in welchen die Malerei durch ihre technische Reproduzierbarkeit im Laufe des vorigen Jahrhunderts verstrickt wurde. Aber ob man auch unternahm, sie in Galerien und in Salons mit den Massen des Publikums zu konfrontieren, so war doch auf keinem Weg möglich, daß dieses Publikum im Rezipieren sich selbst organisiert und kontrolliert hätte. Es hätte schon zum Skandal schreiten müssen, um sein Urteil offenkundig zu manifestieren. Mit andern Worten: die offenkundige Manifestierung seines Urteils hätte einen Skandal gebildet. Damit wird ebendasselbe Publikum, das vor dem Groteskfilm fortschrittlich reagiert, vor dem Surrealismus zu einem rückständigen.

# 〈16〉

*Unter den gesellschaftlichen Funktionen des Films ist die wichtigste, das Gleichgewicht zwischen dem Menschen und der Apparatur herzustellen. Diese Aufgabe löst der Film durchaus nicht*

nur auf die Art wie der Mensch sich der Aufnahmeapparatur sondern wie er mit deren Hilfe die Umwelt sich darstellt. Indem er durch Großaufnahmen aus ihrem Inventar, durch Betonung versteckter Details an den uns geläufigen Requisiten, durch die Erforschung banaler Milieus unter der genialen Führung des Objektivs auf der einen Seite die Einsicht in die Zwangsläufigkeiten vermehrt, von denen unser Dasein regiert wird, kommt er auf der andern Seite dazu, eines ungeheueren und ungeahnten Spielraums uns zu versichern. Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen. Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung in ihm. So wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. Anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, daß einer vom Gang der Leute, beispielsweise, sei es auch nur im Groben, sich Rechenschaft ablegt, so weiß er bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des Ausschreitens. Ist uns schon im Groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden. Hier greift die Kamera mit ihren vielen Hilfsmitteln – ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Raffen des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse. Im übrigen bestehen zwischen beiden die engsten Zusammenhänge. Denn die mannigfachen Aspekte, die die Aufnahmeapparatur der Wirklichkeit abgewinnen kann, liegen zum großen Teile nur außerhalb eines *normalen* Spektrums der Sinneswahrnehmungen. Viele der Deformationen und Stereotypen, der Verwandlungen und Katastrophen, die die Welt der Gesichtswahrnehmung in den Filmen betreffen können, betref-

fen sie in der Tat in Psychosen, in Halluzinationen, in Träumen. Und so sind jene Verfahrungsweisen der Kamera ebenso viele Prozeduren, dank deren sich die Kollektivwahrnehmung des Publikums die individuellen Wahrnehmungsweisen des Psychotikers oder des Träumenden zu eigen zu machen vermag. In die alte heraklitische Wahrheit – die Wachenden haben ihre Welt gemeinsam, die Schlafenden jeder eine für sich – hat der Film eine Bresche geschlagen. Und zwar viel weniger mit Darstellungen der Traumwelt als mit der Schöpfung von Figuren des Kollektivtraums wie der erdumkreisenden Micky-Maus. Wenn man sich davon Rechenschaft gibt, welche gefährlichen Spannungen die Technisierung mit ihren Folgen in den großen Massen erzeugt hat – Spannungen, die in kritischen Stadien einen psychotischen Charakter annehmen – so wird man zu der Erkenntnis kommen, daß diese selbe Technisierung gegen solche Massenpsychosen sich die Möglichkeit psychischer Impfung durch gewisse Filme geschaffen hat, in denen eine forcierte Entwicklung sadistischer Phantasien oder masochistischer Wahnvorstellungen deren natürliches und gefährliches Reifen in den Massen verhindern kann. Den vorzeitigen und heilsamen Ausbruch derartiger Massenpsychosen stellt das kollektive Gelächter dar. Die ungeheuren Massen grotesken Geschehens, die zur Zeit im Film konsumiert werden, sind ein drastisches Anzeichen der Gefahren, die der Menschheit aus den Verdrängungen drohen, die die Zivilisation mit sich bringt. Die amerikanischen Groteskfilme und die Filme Disneys bewirken eine therapeutische Sprengung des Unbewußten. Ihr Vorgänger ist der Excentric gewesen. In den neuen Spielräumen, die durch den Film entstanden, ist er als erster zu Hause gewesen; ihr Trockenbewohner. In diesen Zusammenhängen hat Chaplin als historische Figur seinen Platz.

### 〈17〉

Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Zeit noch nicht gekommen ist. Die Geschichte jeder Kunstform hat kritische Zeiten, in denen diese Form auf Effekte hindrängt, die sich zwanglos erst bei einem veränderten technischen

Standard, d. h. in einer neuen Kunstform ergeben können. Die derart, zumal in den sogenannten »Verfallszeiten« sich ergebenden Extravaganzen und Kruditäten der Kunst gehen in Wirklichkeit aus ihrem reichsten historischen Kräftezentrum hervor. An solchen Barbarismen hat noch zuletzt der Dadaismus seine Freude gehabt. Sein Impuls dabei wird erst jetzt erkennbar: *Der Dadaismus versuchte, die Effekte, die das Publikum heute im Film sucht, mit den Mitteln der Malerei (beziehungsweise der Literatur) zu erzeugen.*

Jede von Grund auf neue, bahnbrechende Erzeugung von Nachfrage wird über ihr Ziel hinausschießen. Der Dadaismus tut das in dem Grade, daß er die Marktwerte, die dem Film in so hohem Maß eignen, zugunsten bedeutsamerer Intentionen – die ihm natürlich in der hier beschriebenen Gestalt nicht bewußt sind – opfert. Auf die merkantile Verwertbarkeit ihrer Kunstwerke legten die Dadaisten viel weniger Gewicht als auf ihre Unverwertbarkeit als Gegenstände kontemplativer Versenkung. Diese Unverwertbarkeit suchten sie nicht zum wenigsten durch eine grundsätzliche Entwürdigung ihres Materials zu erreichen. Ihre Gedichte sind »Wortsalat«, sie enthalten obszöne Ausrufe und allen nur vorstellbaren Abfall der Sprache. Garnicht anders ihre Gemälde, denen sie Knöpfe oder Fahrscheine aufmontierten. Was sie mit solchen Mitteln erreichen, ist eine rücksichtslose Vernichtung der Aura ihrer Hervorbringungen, denen sie mit den Mitteln der Produktion das Brandmal einer Reproduktion aufdrücken. Es ist unmöglich, vor einem Bild von Arp oder einem Gedicht August Stramms sich wie vor einem Bild Derains oder einem Gedicht von Rilke Zeit zur Sammlung und Stellungnahme zu lassen. Der Versenkung, die in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde, tritt die Ablenkung als eine Spielart sozialen Verhaltens gegenüber. Das durch den Dadaismus provozierte soziale Verhalten ist: Anstoß nehmen. In der Tat gewährleisteten seine Kundgebungen eine recht vehemente Ablenkung indem sie das Kunstwerk zum Mittelpunkt eines Skandals machten. Dieses Kunstwerk hatte vor allem *einer* Forderung Genüge zu leisten: öffentliches Ärgernis zu erregen. Aus einem lockenden Augenschein oder einem überredenden Klanggebilde wurde es zu einem Geschloß. Es stieß dem Betrachter zu. Und es stand damit im Begriff, die taktile

Qualität, die der Kunst in den großen Umbauepochen der Geschichte die unentbehrlichste ist, für die Gegenwart zurückzugewinnen.

Daß alles Wahrgenommene, Sinnenfällige ein uns Zustoßendes ist – diese Formel der Traumwahrnehmung, die zugleich die taktile Seite der künstlerischen umfaßt – hat der Dadaismus von neuem in Kurs gesetzt. Damit hat er die Nachfrage nach dem Film begünstigt, dessen ablenkendes Element ebenfalls in erster Linie ein taktilen ist, nämlich auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Beschauer eindringen. Der Film hat also die physische Chockwirkung, welche der Dadaismus gleichsam in der moralischen noch verpackt hielt, aus dieser Emballage befreit. In seinen vorgeschrittensten Werken, vor allem bei Chaplin, hat er beide Chockwirkungen auf einer neuen Stufe vereinigt.

Man vergleiche die Leinwand, auf der der Film abrollt, mit der Leinwand, auf der sich das Gemälde befindet. Das Bild auf der einen verändert sich, das Bild auf der andern nicht. Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert. Sie kann nicht fixiert werden, weder wie ein Gemälde noch wie etwas Wirkliches. Der Assoziationsablauf dessen, der sie betrachtet, wird sofort durch ihre Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Chockwirkung des Films, die wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will. *Der Film ist die der betonten Lebensgefahr, in der die Heutigen leben, entsprechende Kunstform.* Er entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparats – Veränderungen wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie im weltgeschichtlichen Maßstab jeder Kämpfer gegen die heutige Gesellschaftsordnung erlebt.

<18>

Die Masse ist eine matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neu geboren hervorgeht. Die



Quantität ist in Qualität umgeschlagen: die sehr viel größeren Massen der Anteilnehmenden haben eine veränderte Art des Anteils hervorgebracht. Es darf den Betrachter nicht irre machen, daß diese zunächst in verrufener Gestalt in Erscheinung tritt. Man klagt ihm, daß die Massen im Kunstwerk Zerstreuung suchten, während der Kunstfreund sich diesem mit Sammlung nahe. Für die Massen sei das Kunstwerk ein Anlaß der Unterhaltung, für den Kunstfreund sei es ein Gegenstand seiner Andacht. Hier heißt es nun, näher zusehen. Zerstreuung und Sammlung stehen in einem Gegensatz, der folgende Formulierung erlaubt: Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein; er geht in dieses Werk ein, wie die Legende es von einem chinesischen Maler beim Anblick seines vollendeten Bildes erzählt. Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich; sie umspielt es mit ihrem Wellenschlag, sie umfängt es in ihrer Flut. So am sinnfälligsten die Bauten. Die Architektur bot von jeher den Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreuung und durch das Kollektivum erfolgt. Die Gesetze ihrer Rezeption sind die lehrreichsten.

Bauten begleiten die Menschheit seit ihrer Urgeschichte. Viele Kunstformen sind entstanden und sind vergangen. Die Tragödie entsteht mit den Griechen, um mit ihnen zu verlöschen und nach Jahrhunderten aufzuleben. Das Epos, dessen Ursprung in der Jugend der Völker liegt, erlischt in Europa mit dem Ausgang der Renaissance. Die Tafelmalerei ist eine Schöpfung des Mittelalters und nichts gewährleistet ihr eine ununterbrochene Dauer. Das Bedürfnis des Menschen nach Unterkunft aber ist beständig. Die Baukunst hat niemals brach gelegen. Ihre Geschichte ist länger als die jeder andern Kunst und ihre Wirkung sich zu vergegenwärtigen von Bedeutung für jeden Versuch, das Verhältnis der Massen zum Kunstwerk nach seiner geschichtlichen Funktion zu erkennen.

Bauten werden auf doppelte Art rezipiert: durch Gebrauch und durch Wahrnehmung. Oder besser gesagt: taktil und optisch. Es gibt von solcher Rezeption keinen Begriff, wenn man sie sich nach Art der gesammelten vorstellt, wie sie z. B. Reisenden vor berühmten Bauten geläufig ist. Es besteht nämlich auf der taktilen Seite keinerlei Gegenstück zu dem, was auf der optischen die Kontemplation ist. Die taktile Rezeption erfolgt nicht

sowohl auf dem Wege der Aufmerksamkeit als auf dem der Gewohnheit. Der Architektur gegenüber bestimmt diese letztere weitgehend sogar die optische Rezeption. Auch sie findet ursprünglich viel weniger in einem gespannten Aufmerken als in einem beiläufigen Bemerken statt. Diese, an der Architektur gebildete, Rezeption hat aber unter gewissen Umständen kanonischen Wert. Denn: Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich, nach Anleitung der taktilen Rezeption durch Gewöhnung bewältigt.

Gewöhnen kann sich aber auch der Zerstreute. Mehr: gewisse Aufgaben in der Zerstreuung bewältigen zu können, erweist erst, daß sie zu lösen einem zur Gewohnheit geworden ist. Durch die Zerstreuung, wie die Kunst sie zu bieten hat, wird unter der Hand kontrolliert, wie weit neue Aufgaben der Apperzeption lösbar geworden sind. Da im übrigen für den Einzelnen die Versuchung besteht, sich solchen Aufgaben zu entziehen, so wird die Kunst deren schwerste und wichtigste nur da angreifen, wo sie Massen mobilisieren kann. Sie tut es gegenwärtig im Film. *Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Wahrnehmung ist, hat in den Kinos ihren zentralen Platz.* Und hier, wo das Kollektivum seine Zerstreuung sucht, fehlt keineswegs die taktile Dominante, die die Umgruppierung der Apperzeption regiert. Ursprünglicher ist sie in der Architektur zuhause. Aber nichts verrät deutlicher die gewaltigen Spannungen unserer Zeit als daß diese taktile Dominante in der Optik selber sich geltend macht. Und das eben geschieht im Film durch die Chockwirkung seiner Bilderfolge. So erweist sich auch von dieser Seite der Film als der derzeitig wichtigste Gegenstand jener Lehre von der Wahrnehmung, die bei den Griechen Ästhetik hieß.

## 〈19〉

Die zunehmende Proletarisierung der heutigen Menschen und die zunehmende Formierung von Massen sind zwei Seiten eines und desselben Geschehens. Der Faschismus versucht, die neuentstandnen proletarischen Massen zu organisieren, ohne die Produktions- und Eigentumsordnung, auf deren Beseitigung sie hindrängen, anzutasten. Er sieht sein Heil darin, die Massen zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen. Hier ist, besonders mit Rücksicht auf die Wochenschau, deren propagandistische Bedeutung gar nicht zu überschätzen ist, anzumerken, daß *die massenweise Reproduktion der Reproduktion von Massen besonders entgegenkommt*. In den großen Festaufzügen, den Monstreversammlungen, in den Massenveranstaltungen sportlicher Art und im Krieg, die heute sämtlich der Aufnahmeapparatur zugeführt werden, sieht die Masse sich selbst ins Gesicht. Dieser Vorgang, dessen Tragweite keiner Betonung bedarf, hängt aufs engste mit der Entwicklung der Reproduktions- beziehungsweise Aufnahmetechnik zusammen. Massenbewegungen stellen sich im allgemeinen der Apparatur deutlicher dar als dem Blick. Kadern von Hunderttausenden lassen sich von der Vogelperspektive aus am besten erfassen. Und wenn diese Perspektive dem menschlichen Auge auch ebenso zugänglich ist wie der Apparatur, so ist doch an dem Bilde, das das Auge davonträgt, die Vergrößerung nicht möglich, welcher die Aufnahme unterzogen wird. Das heißt, daß Massenbewegungen, und an ihrer Spitze der Krieg, eine der Apparatur besonders entgegenkommende Form des menschlichen Verhaltens darstellen. – *Die Massen haben ein Recht auf Veränderung der Eigentumsverhältnisse; der Faschismus sucht ihnen einen Ausdruck in deren Konservierung zu geben. Er läuft folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus*. Mit d'Annunzio hat die Dekadence in die Politik ihren Einzug gehalten, mit Marinetti der Futurismus und mit Hitler die Schwabinger Tradition. *Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik konvergieren in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg*. Der Krieg und nur der Krieg macht es möglich, Massenbewegungen größten Maßstabs unter Wahrung der überkommenen Eigen-

tumsverhältnisse ein Ziel zu geben. So formuliert sich der Tatbestand von der Politik her. Von der Technik her formuliert er sich folgendermaßen: Nur der Krieg macht es möglich, die sämtlichen technischen Mittel der Gegenwart unter Wahrung der Eigentumsverhältnisse zu mobilisieren. Es ist selbstverständlich, daß die Apotheose des Krieges durch den Faschismus sich nicht *dieser* Argumente bedient. Trotzdem ist ein Blick auf sie lehrreich. In Marinettis Manifest zum äthiopischen Kolonialkrieg heißt es: »Seit 27 Jahren erheben wir Futuristen uns dagegen, daß der Krieg als antiästhetisch bezeichnet wird . . . Demgemäß stellen wir fest: . . . Der Krieg ist schön, weil er dank der Gasmasken, der schreckenerregenden Megaphons, der Flammenwerfer und der kleinen Tanks die Herrschaft des Menschen über die unterjochte Maschine begründet. Der Krieg ist schön, weil er die erträumte Metallisierung des menschlichen Körpers inauguriert. Der Krieg ist schön, weil er eine blühende Wiese um die feurigen Orchideen der Mitrailleusen bereichert. Der Krieg ist schön, weil er das Gewehrfeuer, die Kanonaden, die Feuerpausen, die Parfums und Verwesungsgerüche zu einer Symphonie vereinigt. Der Krieg ist schön, weil er neue Architekturen, wie die der großen Tanks, der geometrischen Fliegergeschwader, der Rauchspiralen aus brennenden Dörfern und vieles andere schafft . . . Dichter und Künstler des Futurismus . . . erinnert Euch dieser Grundsätze einer Ästhetik des Krieges, damit Euer Ringen um eine neue Poesie und eine neue Plastik . . . von ihnen erleuchtet werde!«

Dieses Manifest hat den Vorzug der Deutlichkeit. Seine Fragestellung verdient, von dem Schöngeist an den Dialektiker überzugehen. Ihm stellt sich die Ästhetik des heutigen Krieges folgendermaßen dar: Wird die natürliche Verwertung der Produktivkräfte durch die Eigentumsordnung hintangehalten, so drängt die Steigerung der technischen Behelfe, der Tempi, der Kraftquellen nach einer unnatürlichen. Sie findet sie im Kriege, der mit seinen Zerstörungen den Beweis dafür antritt, daß die Gesellschaft nicht reif genug war, sich die Technik zu ihrem Organ zu machen, daß die Technik nicht ausgebildet genug war, die gesellschaftlichen Elementarkräfte zu bewältigen. Der imperialistische Krieg ist in seinen grauenhaftesten Zügen bestimmt durch die Diskrepanz zwischen gewaltigen Produktionsmit-

teln und ihrer unzulänglichen Verwertung im Produktionsprozeß (mit andern Worten durch die Arbeitslosigkeit und den Mangel an Absatzmärkten). Er ist ein Sklavenaufstand der Technik, die am »Menschenmaterial« die Ansprüche eintreibt, denen sich die Gesellschaft entzogen hat. Anstelle von Kraftwerken setzt sie die Menschenkraft – in Gestalt von Armeen – ins Land. Anstelle des Luftverkehrs setzt sie den Verkehr von Geschossen und im Gaskriege hat sie ein Mittel, die Aura auf neue Art abzuschaffen.

»Fiat ars – pereat mundus« sagt der Faschismus und erwartet die künstlerische Befriedigung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung, wie Marinetti bekennt, vom Kriege. Das ist offenbar die Vollendung des l'art pour l'art. Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt. *So steht es mit der Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.*



# Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

〈*Dritte Fassung*〉

〈Die zweite Fassung findet sich Band VII, S. 350 ff. D. Hg.〉

Die Begründung der schönen Künste und die Einsetzung ihrer verschiedenen Typen geht auf eine Zeit zurück, die sich eingreifend von der unsrigen unterschied, und auf Menschen, deren Macht über die Dinge und die Verhältnisse verschwindend im Vergleich zu der unsrigen war. Der erstaunliche Zuwachs aber, den unsere Mittel in ihrer Anpassungsfähigkeit und ihrer Präzision erfahren haben, stellt uns in naher Zukunft die eingreifendsten Veränderungen in der antiken Industrie des Schönen in Aussicht. In allen Künsten gibt es einen physischen Teil, der nicht länger so betrachtet und so behandelt werden kann wie vordem; er kann sich nicht länger den Einwirkungen der modernen Wissenschaft und der modernen Praxis entziehen. Weder die Materie, noch der Raum, noch die Zeit sind seit zwanzig Jahren, was sie seit jeher gewesen sind. Man muß sich darauf gefaßt machen, daß so große Neuerungen die gesamte Technik der Künste verändern, dadurch die Invention selbst beeinflussen und schließlich vielleicht dazu gelangen werden, den Begriff der Kunst selbst auf die zauberhafteste Art zu verändern.

*Paul Valéry: Pièces sur l'art. Paris [o. J.],  
p. 103/104 (»La conquête de l'ubiquité«).*



## VORWORT

Als Marx die Analyse der kapitalistischen Produktionsweise unternahm, war diese Produktionsweise in den Anfängen. Marx richtete seine Unternehmungen so ein, daß sie prognostischen Wert bekamen. Er ging auf die Grundverhältnisse der kapitalistischen Produktion zurück und stellte sie so dar, daß sich aus ihnen ergab, was man künftighin dem Kapitalismus noch zutrauen könne. Es ergab sich, daß man ihm nicht nur eine zunehmend verschärfte Ausbeutung der Proletarier zutrauen könne, sondern schließlich auch die Herstellung von Bedingungen, die die Abschaffung seiner selbst möglich machen. Die Umwälzung des Überbaus, die viel langsamer als die des Unterbaus vor sich geht, hat mehr als ein halbes Jahrhundert gebraucht, um auf allen Kulturgebieten die Veränderung der Produktionsbedingungen zur Geltung zu bringen. In welcher Gestalt das geschah, läßt sich erst heute angeben. An diese Angaben sind gewisse prognostische Anforderungen zu stellen. Es entsprechen diesen Anforderungen aber weniger Thesen über die Kunst des Proletariats nach der Machtergreifung, geschweige die der klassenlosen Gesellschaft, als Thesen über die Entwicklungstendenzen der Kunst unter den gegenwärtigen Produktionsbedingungen. Deren Dialektik macht sich im Überbau nicht weniger bemerkbar als in der Ökonomie. Darum wäre es falsch, den Kampfwert solcher Thesen zu unterschätzen. Sie setzen eine Anzahl überkommener Begriffe – wie Schöpfungstum und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis – beiseite – Begriffe, deren unkontrollierte (und augenblicklich schwer kontrollierbare) Anwendung zur Verarbeitung des Tatsachenmaterials in faschistischem Sinn führt. *Die im folgenden neu in die Kunsttheorie eingeführten Begriffe unterscheiden sich von geläufigeren dadurch, daß sie für die Zwecke des Faschismus vollkommen unbrauchbar sind. Dagegen sind sie zur Formulierung revolutionärer Forderungen in der Kunstpolitik brauchbar.*

## I

Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden. Solche Nachbildung wurde auch ausgeübt von Schülern zur Übung in der Kunst, von Meistern zur Verbreitung der Werke, endlich von gewinnlüsternen Dritten. Dem gegenüber ist die technische Reproduktion des Kunstwerkes etwas Neues, das sich in der Geschichte intermittierend, in weit auseinanderliegenden Schüben, aber mit wachsender Intensität durchsetzt. Die Griechen kannten nur zwei Verfahren technischer Reproduktion von Kunstwerken: den Guß und die Prägung. Bronzen, Terrakotten und Münzen waren die einzigen Kunstwerke, die von ihnen massenweise hergestellt werden konnten. Alle übrigen waren einmalig und technisch nicht zu reproduzieren. Mit dem Holzschnitt wurde zum ersten Male die Graphik technisch reproduzierbar; sie war es lange, ehe durch den Druck auch die Schrift es wurde. Die ungeheuren Veränderungen, die der Druck, die technische Reproduzierbarkeit der Schrift, in der Literatur hervorgerufen hat, sind bekannt. Von *der* Erscheinung, die hier in weltgeschichtlichem Maßstab betrachtet wird, sind sie aber nur *ein*, freilich besonders wichtiger Sonderfall. Zum Holzschnitt treten im Laufe des Mittelalters Kupferstich und Radierung, sowie im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die Lithographie.

Mit der Lithographie erreicht die Reproduktionstechnik eine grundsätzlich neue Stufe. Das sehr viel bündigere Verfahren, das die Auftragung der Zeichnung auf einen Stein von ihrer Kerbung in einen Holzblock oder ihrer Ätzung in eine Kupferplatte unterscheidet, gab der Graphik zum ersten Mal die Möglichkeit, ihre Erzeugnisse nicht allein massenweise (wie vordem) sondern in täglich neuen Gestaltungen auf den Markt zu bringen. Die Graphik wurde durch die Lithographie befähigt, den Alltag illustrativ zu begleiten. Sie begann, Schritt mit dem Druck zu halten. In diesem Beginnen wurde sie aber schon wenige Jahrzehnte nach der Erfindung des Steindrucks durch die Photographie überflügelt. Mit der Photographie war die Hand im Prozeß bildlicher Reproduktion zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nun-

mehr dem ins Objektiv blickenden Auge allein zufielen. Da das Auge schneller erfaßt, als die Hand zeichnet, so wurde der Prozeß bildlicher Reproduktion so ungeheuer beschleunigt, daß er mit dem Sprechen Schritt halten konnte. Der Filmopérateur fixiert im Atelier kurbelnd die Bilder mit der gleichen Schnelligkeit, mit der der Darsteller spricht. Wenn in der Lithographie virtuell die illustrierte Zeitung verborgen war, so in der Photographie der Tonfilm. Die technische Reproduktion des Tons wurde am Ende des vorigen Jahrhunderts in Angriff genommen. Diese konvergierenden Bemühungen haben eine Situation absehbar gemacht, die Paul Valéry mit dem Satz kennzeichnet: »Wie Wasser, Gas und elektrischer Strom von weither auf einen fast unmerklichen Handgriff hin in unsere Wohnungen kommen, um uns zu bedienen, so werden wir mit Bildern oder mit Tonfolgen versehen werden, die sich, auf einen kleinen Griff, fast ein Zeichen einstellen und uns ebenso wieder verlassen«.<sup>1</sup> *Um neunzehnhundert hatte die technische Reproduktion einen Standard erreicht, auf dem sie nicht nur die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt zu machen und deren Wirkung den tiefsten Veränderungen zu unterwerfen begann, sondern sich einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfährungsweisen eroberte.* Für das Studium dieses Standards ist nichts aufschlußreicher, als wie seine beiden verschiedenen Manifestationen – Reproduktion des Kunstwerks und Filmkunst – auf die Kunst in ihrer überkommenen Gestalt zurückwirken.

## II

Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt *eines* aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist. Dahin rechnen sowohl die Veränderungen, die es im Laufe der Zeit in seiner physischen Struktur erlitten hat, wie die wechselnden

<sup>1</sup> Paul Valéry: *Pièces sur l'art*. Paris [o. J.], p. 105 («La conquête de l'ubiquité»).

Besitzverhältnisse, in die es eingetreten sein mag<sup>2</sup>. Die Spur der ersteren ist nur durch Analysen chemischer oder physikalischer Art zu fördern, die sich an der Reproduktion nicht vollziehen lassen; die der zweiten ist Gegenstand einer Tradition, deren Verfolgung von dem Standort des Originals ausgehen muß.

Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus. Analysen chemischer Art an der Patina einer Bronze können der Feststellung ihrer Echtheit förderlich sein; entsprechend kann der Nachweis, daß eine bestimmte Handschrift des Mittelalters aus einem Archiv des fünfzehnten Jahrhunderts stammt, der Feststellung ihrer Echtheit förderlich sein. Der gesamte Bereich *der Echtheit entzieht sich der technischen – und natürlich nicht nur der technischen – Reproduzierbarkeit*<sup>3</sup>. Während das Echte aber der manuellen Reproduktion gegenüber, die von ihm im Regelfalle als Fälschung abgestempelt wurde, seine volle Autorität bewahrt, ist das der technischen Reproduktion gegenüber nicht der Fall. Der Grund ist ein doppelter. Erstens erweist sich die technische Reproduktion dem Original gegenüber selbständiger als die manuelle. Sie kann, beispielsweise, in der Photographie Ansichten des Originals hervorheben, die nur der verstellbaren und ihren Blickpunkt willkürlich wählenden Linse, nicht aber dem menschlichen Auge zugänglich sind, oder mit Hilfe gewisser Verfahren wie der Vergrößerung oder der Zeitlupe Bilder festhalten, die sich der natürlichen Optik schlechtweg entziehen. Das ist das Erste. Sie kann zudem zweitens das Abbild des Originals in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind. Vor allem macht sie

2 Natürlich umfaßt die Geschichte des Kunstwerks noch mehr: die Geschichte der Mona Lisa z.B. Art und Zahl der Kopien, die im siebzehnten, achtzehnten, neunzehnten Jahrhundert von ihr gemacht worden sind.

3 Gerade weil die Echtheit nicht reproduzierbar ist, hat das intensive Eindringen gewisser Reproduktionsverfahren – es waren technische – die Handhabe zur Differenzierung und Stufung der Echtheit gegeben. Solche Unterscheidungen auszubilden, war eine wichtige Funktion des Kunsthandels. Dieser hatte ein handgreifliches Interesse, verschiedene Abzüge von einem Holzstock, die vor und die nach der Schrift, von einer Kupferplatte und dergleichen auseinanderzuhalten. Mit der Erfindung des Holzschnitts, so darf man sagen, war die Echtheitsqualität an der Wurzel angegriffen, ehe sie noch ihre späte Blüte entfaltet hatte. »Echt« war ein mittelalterliches Madonnenbild ja zur Zeit seiner Anfertigung noch nicht; das wurde es im Laufe der nachfolgenden Jahrhunderte und am üppigsten vielleicht in dem vorigen.

ihm möglich, dem Aufnehmenden entgegenzukommen, sei es in Gestalt der Photographie, sei es in der der Schallplatte. Die Kathedrale verläßt ihren Platz, um in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden; das Chorwerk, das in einem Saal oder unter freiem Himmel exekutiert wurde, läßt sich in einem Zimmer vernehmen.

Die Umstände, in die das Produkt der technischen Reproduktion des Kunstwerks gebracht werden kann, mögen im übrigen den Bestand des Kunstwerks unangetastet lassen – sie entwerten auf alle Fälle sein Hier und Jetzt. Wenn das auch keineswegs vom Kunstwerk allein gilt sondern entsprechend z. B. von einer Landschaft, die im Film am Beschauer vorbeizieht, so wird durch diesen Vorgang am Gegenstande der Kunst ein empfindlichster Kern berührt, den so verletzbar kein natürlicher hat. Das ist seine Echtheit. Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken. Freilich nur diese; was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache<sup>4</sup>.

Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. *Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.* Diese beiden Prozesse führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten –

4 Die kümmerlichste Provinzaufführung des »Faust« hat vor einem Faustfilm jedenfalls dies voraus, daß sie in Idealkonkurrenz zur Weimarer Uraufführung steht. Und was an traditionellen Gehalten man vor der Rampe sich in Erinnerung rufen mag, ist vor der Filmleinwand unverwertbar geworden – daß in Mephisto Goethes Jugendfreund Johann Heinrich Merck steckt, und was dergleichen mehr ist.

einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist. Sie stehen im engsten Zusammenhang mit den Massenbewegungen unserer Tage. Ihr machtvollster Agent ist der Film. Seine gesellschaftliche Bedeutung ist auch in ihrer positivsten Gestalt, und gerade in ihr, nicht ohne diese seine destruktive, seine kathartische Seite denkbar: die Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe. Diese Erscheinung ist an den großen historischen Filmen am handgreiflichsten. Sie bezieht immer weitere Positionen in ihr Bereich ein. Und wenn Abel Gance 1927 enthusiastisch ausrief: »Shakespeare, Rembrandt, Beethoven werden filmen ... Alle Legenden, alle Mythologien und alle Mythen, alle Religionsstifter, ja alle Religionen ... warten auf ihre belichtete Auferstehung, und die Heroen drängen sich an den Pforten«<sup>5</sup> so hat er, ohne es wohl zu meinen, zu einer umfassenden Liquidation eingeladen.

### III

*Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung.* Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt. Die Zeit der Völkerwanderung, in der die spätromische Kunstindustrie und die Wiener Genesis entstanden, hatte nicht nur eine andere Kunst als die Antike sondern auch eine andere Wahrnehmung. Die Gelehrten der Wiener Schule, Riegl und Wickhoff, die sich gegen das Gewicht der klassischen Überlieferung stemmten, unter dem jene Kunst begraben gelegen hatte, sind als erste auf den Gedanken gekommen, aus ihr Schlüsse auf die Organisation der Wahrnehmung in der Zeit zu tun, in der sie in Geltung stand. So weittragend ihre Erkenntnisse waren, so hatten sie ihre Grenze darin, daß sich diese Forscher begnügten, die formale Signatur aufzuweisen, die der Wahrnehmung in der spätromischen Zeit

<sup>5</sup> Abel Gance: Le temps de l'image est venu, in: L'art cinématographique II. Paris 1927, p. 94–96.

eigen war. Sie haben nicht versucht – und konnten vielleicht auch nicht hoffen –, die gesellschaftlichen Umwälzungen zu zeigen, die in diesen Veränderungen der Wahrnehmung ihren Ausdruck fanden. Für die Gegenwart liegen die Bedingungen einer entsprechenden Einsicht günstiger. Und wenn Veränderungen im Medium der Wahrnehmung, deren Zeitgenossen wir sind, sich als Verfall der Aura begreifen lassen, so kann man dessen gesellschaftliche Bedingungen aufzeigen.

Es empfiehlt sich, den oben für geschichtliche Gegenstände vorgeschlagenen Begriff der Aura an dem Begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen zu illustrieren. Diese letztere definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen. An der Hand dieser Beschreibung ist es ein Leichtes, die gesellschaftliche Bedingtheit des gegenwärtigen Verfalls der Aura einzusehen. Er beruht auf zwei Umständen, die beide mit der zunehmenden Bedeutung der Massen im heutigen Leben zusammenhängen. Nämlich: *Die Dinge sich räumlich und menschlich »näherzubringen« ist ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen<sup>6</sup> wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist.* Tagtäglich macht sich unabweisbarer das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion, habhaft zu werden. Und unverkennbar unterscheidet sich die Reproduktion, wie illustrierte Zeitung und Wochenschau sie in Bereitschaft halten, vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jener. Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Si-

6 Menschlich sich den Massen näherbringen zu lassen, kann bedeuten: seine gesellschaftliche Funktion aus dem Blickfeld räumen zu lassen. Nichts gewährleistet, daß ein heutiger Portraitist, wenn er einen berühmten Chirurgen am Frühstückstisch und im Kreise der Seinen malt, dessen gesellschaftliche Funktion genauer trifft als ein Maler des sechzehnten Jahrhunderts, der seine Ärzte repräsentativ, wie zum Beispiel Rembrandt in der »Anatomie«, dem Publikum darstellt.

gnatur einer Wahrnehmung, deren »Sinn für das Gleichartige in der Welt« so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt. So bekundet sich im anschaulichen Bereich was sich im Bereich der Theorie als die zunehmende Bedeutung der Statistik bemerkbar macht. Die Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie ist ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie für die Anschauung.

#### IV

Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition. Diese Tradition selber ist freilich etwas durchaus Lebendiges, etwas außerordentlich Wandelbares. Eine antike Venusstatue z. B. stand in einem anderen Traditionszusammenhange bei den Griechen, die sie zum Gegenstand des Kultus machten, als bei den mittelalterlichen Klerikern, die einen unheilvollen Abgott in ihr erblickten. Was aber beiden in gleicher Weise entgegentrat, war ihre Einzigkeit, mit einem anderen Wort: ihre Aura. Die ursprüngliche Art der Einbettung des Kunstwerks in den Traditionszusammenhang fand ihren Ausdruck im Kult. Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen. Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst<sup>7</sup>. Mit anderen Worten: *Der einzigartige Wert des »echten« Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.* Diese mag so vermittelt sein wie sie will, sie ist auch noch in den profansten Formen des Schönheitsdienstes als säkularisiertes Ritual erkenn-

<sup>7</sup> Die Definition der Aura als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«, stellt nichts anderes dar als die Formulierung des Kultwerts des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung. Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das *wesentlich* Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes. Es bleibt seiner Natur nach »Ferne so nah es sein mag«. Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.



bar<sup>8</sup>. Der profane Schönheitsdienst, der sich mit der Renaissance herausbildet, um für drei Jahrhunderte in Geltung zu bleiben, läßt nach Ablauf dieser Frist bei der ersten schweren Erschütterung, von der er betroffen wurde, jene Fundamente deutlich erkennen. Als nämlich mit dem Aufkommen des ersten wirklich revolutionären Reproduktionsmittels, der Photographie (gleichzeitig mit dem Anbruch des Sozialismus) die Kunst das Nahen der Krise spürt, die nach weiteren hundert Jahren unverkennbar geworden ist, reagierte sie mit der Lehre vom *l'art pour l'art*, die eine Theologie der Kunst ist. Aus ihr ist dann weiterhin geradezu eine negative Theologie in Gestalt der Idee einer »reinen« Kunst hervorgegangen, die nicht nur jede soziale Funktion sondern auch jede Bestimmung durch einen gegenständlichen Vorwurf ablehnt. (In der Dichtung hat Mallarmé als erster diesen Standort erreicht.)

Diese Zusammenhänge zu ihrem Recht kommen zu lassen, ist unerlässlich für eine Betrachtung, die es mit dem Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit zu tun hat. Denn sie bereiten die Erkenntnis, die hier entscheidend ist, vor: die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual. Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks<sup>9</sup>. Von der photographischen

8 In dem Maße, in dem der Kultwert des Bildes sich säkularisiert, werden die Vorstellungen vom Substrat seiner Einmaligkeit unbestimmter. Immer mehr wird die Einmaligkeit der im Kultbilde waltenden Erscheinung von der empirischen Einmaligkeit des Bildners oder seiner bildenden Leistung in der Vorstellung des Aufnehmenden verdrängt. Freilich niemals ganz ohne Rest; der Begriff der Echtheit hört niemals auf, über den der authentischen Zuschreibung hinauszutendieren. (Das zeigt sich besonders deutlich am Sammler, der immer etwas vom Fetischdiener behält und durch seinen Besitz des Kunstwerks an dessen kultischer Kraft Anteil hat.) Unbeschadet dessen bleibt die Funktion des Begriffs des Authentischen in der Kunstbetrachtung eindeutig: mit der Säkularisierung der Kunst tritt die Authentizität an die Stelle des Kultwerts.

9 Bei den Filmwerken ist die technische Reproduzierbarkeit des Produkts nicht wie z. B. bei den Werken der Literatur oder der Malerei eine von außen her sich einfindende Bedingung ihrer massenweisen Verbreitung. *Die technische Reproduzierbarkeit der Filmwerke ist unmittelbar in der Technik ihrer Produktion begründet. Diese ermöglicht nicht nur auf die unmittelbarste Art die massenweise Verbreitung der Filmwerke, sie erzwingt sie vielmehr geradezu.* Sie erzwingt sie, weil die Produktion

Platte z. B. ist eine Vielheit von Abzügen möglich; die Frage nach dem echten Abzug hat keinen Sinn. *In dem Augenblicke aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.*

## V

Die Rezeption von Kunstwerken erfolgt mit verschiedenen Akzenten, unter denen sich zwei polare herausheben. Der eine dieser Akzente liegt auf dem Kultwert, der andere auf dem Ausstellungswert des Kunstwerkes<sup>10, 11</sup>. Die künstlerische Pro-

eines Films so teuer ist, daß ein Einzelner, der z. B. ein Gemälde sich leisten könnte, sich den Film nicht mehr leisten kann. 1927 hat man errechnet, daß ein größerer Film, um sich zu rentieren, ein Publikum von neun Millionen erreichen müsse. Mit dem Tonfilm ist hier allerdings zunächst eine rückläufige Bewegung eingetreten; sein Publikum schränkte sich auf Sprachgrenzen ein, und das geschah gleichzeitig mit der Betonung nationaler Interessen durch den Faschismus. Wichtiger aber als diesen Rückschlag zu registrieren, der im übrigen durch die Synchronisierung abgeschwächt wurde, ist es, seinen Zusammenhang mit dem Faschismus ins Auge zu fassen. Die Gleichzeitigkeit beider Erscheinungen beruht auf der Wirtschaftskrise. Die gleichen Störungen, die im Großen gesehen zu dem Versuch geführt haben, die bestehenden Eigentumsverhältnisse mit offener Gewalt festzuhalten, haben das von der Krise bedrohte Filmkapital dazu geführt, die Vorarbeiten zum Tonfilm zu forcieren. Die Einführung des Tonfilms brachte sodann eine zeitweilige Erleichterung. Und zwar nicht nur, weil der Tonfilm von neuem die Massen ins Kino führte, sondern auch weil der Tonfilm neue Kapitalien aus der Elektrizitätsindustrie mit dem Filmkapital solidarisch machte. So hat er von außen betrachtet nationale Interessen gefördert, von innen betrachtet aber die Filmproduktion noch mehr internationalisiert als vordem.

10 Diese Polarität kann in der Ästhetik des Idealismus, dessen Begriff der Schönheit sie im Grunde als eine ungeschiedene umschließt (demgemäß als eine geschiedene ausschließt) nicht zu ihrem Rechte gelangen. Immerhin meldet sie sich bei Hegel so deutlich an, wie dies in den Schranken des Idealismus denkbar ist. »Bilder«, so heißt es in den Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte, »hatte man schon lange: die Frömmigkeit bedurfte ihrer schon früh für ihre Andacht, aber sie brauchte keine *schönen* Bilder, ja diese waren ihr sogar störend. Im schönen Bilde ist auch ein Äußerliches vorhanden, aber insofern es schön ist, spricht der Geist desselben den Menschen an; in jener Andacht aber ist das Verhältniß zu einem *Dinge* wesentlich, denn sie ist selbst nur ein geistloses Verdampfen der Seele . . . Die schöne Kunst ist . . . in der Kirche selbst entstanden, . . . obgleich . . . die Kunst schon aus dem Principe der

duktion beginnt mit Gebilden, die im Dienste des Kults stehen. Von diesen Gebilden ist, wie man annehmen darf, wichtiger, daß sie vorhanden sind als daß sie gesehen werden. Das Elementar, das der Mensch der Steinzeit an den Wänden seiner Höhle abbildet, ist ein Zauberinstrument. Er stellt es zwar vor seinen Mitmenschen aus; vor allem aber ist es Geistern zugedacht. Der Kultwert als solcher scheint heute geradezu daraufhinzuwirken, das Kunstwerk im Verborgenen zu halten: gewisse Götterstatuen sind nur dem Priester in der cella zugänglich, gewisse Madonnenbilder bleiben fast das ganze Jahr über ver-

Kirche herausgetreten ist.« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Bd. 9: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Hrsg. von Eduard Gans. Berlin 1837, p. 414.) Auch eine Stelle in den Vorlesungen über die Ästhetik weist darauf hin, daß Hegel hier ein Problem gespürt hat. »... wir sind«, so heißt es in diesen Vorlesungen, »darüber hinaus Werke der Kunst göttlich verehren und sie anbeten zu können, der Eindruck, den sie machen, ist besonnenerer Art, und was durch sie in uns erregt wird, bedarf noch eines höheren Prüfsteins«. (Hegel, l. c. Bd. 10: Vorlesungen über die Ästhetik. Hrsg. von H. G. Hotho. Bd. 1. Berlin 1835, p. 14.)

11 Der Übergang von der ersten Art der künstlerischen Rezeption zur zweiten bestimmt den geschichtlichen Verlauf der künstlerischen Rezeption überhaupt. Demungeachtet läßt sich ein gewisses Oszillieren zwischen jenen beiden polaren Rezeptionsarten prinzipiell für jedes einzelne Kunstwerk aufweisen. So zum Beispiel für die Sixtinische Madonna. Seit Hubert Grimmes Untersuchung weiß man, daß die Sixtinische Madonna ursprünglich für Ausstellungszwecke gemalt war. Grimme erhielt den Anstoß zu seinen Forschungen durch die Frage: Was soll die Holzleiste im Vordergrund des Bildes, auf die sich die beiden Putten stützen? Wie konnte, so fragte Grimme weiter, ein Raffael dazu kommen, den Himmel mit einem Paar Portieren auszustatten? Die Untersuchung ergab, daß die Sixtinische Madonna anläßlich der öffentlichen Aufbahrung des Papstes Sixtus in Auftrag gegeben worden war. Die Aufbahrung der Päpste fand in einer bestimmten Seitenkapelle der Peterskirche statt. Auf dem Sarge ruhend war, im nischenartigen Hintergrunde dieser Kapelle, bei der feierlichen Aufbahrung Raffaels Bild angebracht worden. Was Raffael auf diesem Bilde darstellt ist, wie aus dem Hintergrunde der mit grünen Portieren abgegrenzten Nische die Madonna sich in Wolken dem päpstlichen Sarge nähert. Bei der Totenfeier für Sixtus fand ein hervorragender Ausstellungswert von Raffaels Bild seine Verwendung. Einige Zeit danach kam es auf den Hochaltar in der Klosterkirche der Schwarzen Mönche zu Piacenza. Der Grund dieses Exils liegt im römischen Ritual. Das römische Ritual untersagt, Bilder, die bei Bestattungsfeierlichkeiten ausgestellt worden sind, dem Kult auf dem Hochaltar zuzuführen. Raffaels Werk war durch diese Vorschrift in gewissen Grenzen entwertet. Um dennoch einen entsprechenden Preis dafür zu erzielen, entschloß sich die Kurie, ihre stillschweigende Duldung des Bilds auf dem Hochaltar in den Kauf zu geben. Um Aufsehen zu vermeiden, ließ man das Bild an die Bruderschaft der entlegenen Provinzstadt gehen.

hängen, gewisse Skulpturen an mittelalterlichen Domen sind für den Betrachter zu ebener Erde nicht sichtbar. *Mit der Emanzipation der einzelnen Kunstübungen aus dem Schoße des Rituals wachsen die Gelegenheiten zur Ausstellung ihrer Produkte.* Die Ausstellbarkeit einer Portraitbüste, die dahin und dorthin verschickt werden kann, ist größer als die einer Götterstatue, die ihren festen Ort im Innern des Tempels hat. Die Ausstellbarkeit des Tafelbildes ist größer als die des Mosaiks oder Freskos, die ihm vorangingen. Und wenn die Ausstellbarkeit einer Messe von Hause aus vielleicht nicht geringer war als die einer Symphonie, so entstand doch die Symphonie in dem Zeitpunkt, als ihre Ausstellbarkeit größer zu werden versprach als die der Messe.

Mit den verschiedenen Methoden technischer Reproduktion des Kunstwerks ist dessen Ausstellbarkeit in so gewaltigem Maß gewachsen, daß die quantitative Verschiebung zwischen seinen beiden Polen ähnlich wie in der Urzeit in eine qualitative Veränderung seiner Natur umschlägt. Wie nämlich in der Urzeit das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Kultwert lag, in erster Linie zu einem Instrument der Magie wurde, das man als Kunstwerk gewissermaßen erst später erkannte, so wird heute das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Ausstellungswert liegt, zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen, von denen die uns bewußte, die künstlerische, als diejenige sich abhebt, die man später als eine beiläufige erkennen mag<sup>12</sup>. So viel ist sicher, daß gegenwärtig die Photographie und weiter der Film die brauchbarsten Handhaben zu dieser Erkenntnis geben.

12 Analoge Überlegungen stellt, auf anderer Ebene, Brecht an: »Ist der Begriff Kunstwerk nicht mehr zu halten für das Ding, das entsteht, wenn ein Kunstwerk zur Ware verwandelt ist, dann müssen wir vorsichtig und behutsam, aber unerschrocken diesen Begriff weglassen, wenn wir nicht die Funktion dieses Dinges selber mitliquidieren wollen, denn durch diese Phase muß es hindurch, und zwar ohne Hinter-sinn, es ist kein unverbindlicher Abstecher vom rechten Weg, sondern was hier mit ihm geschieht, das wird es von Grund auf ändern, seine Vergangenheit auslöschen, so sehr, daß, wenn der alte Begriff wieder aufgenommen werden würde – und er wird es werden, warum nicht? – keine Erinnerung mehr an das Ding durch ihn ausgelöst werden wird, das er einst bezeichnete.« ([Bertolt] Brecht: Versuche 8–10. [Heft] 3. Berlin 1931, p. 301/302; »Der Dreigroschenprozess«.)

## VI

*In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen.* Dieser weicht aber nicht widerstandslos. Er bezieht eine letzte Verschanzung, und die ist das Menschenantlitz. Keineswegs zufällig steht das Portrait im Mittelpunkt der frühen Photographie. Im Kult der Erinnerung an die fernen oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal. Das ist es, was deren schwermutvolle und mit nichts zu vergleichende Schönheit ausmacht. Wo aber der Mensch aus der Photographie sich zurückzieht, da tritt erstmals der Ausstellungswert dem Kultwert überlegen entgegen. Diesem Vorgang seine Stätte gegeben zu haben, ist die unvergleichliche Bedeutung von Atget, der die Pariser Straßen um neunzehnhundert in menschenleeren Aspekten festhielt. Sehr mit Recht hat man von ihm gesagt, daß er sie aufnahm wie einen Tatort. Auch der Tatort ist menschenleer. Seine Aufnahme erfolgt der Indizien wegen. Die photographischen Aufnahmen beginnen bei Atget, Beweisstücke im historischen Prozeß zu werden. Das macht ihre verborgene politische Bedeutung aus. Sie fordern schon eine Rezeption in bestimmtem Sinne. Ihnen ist die freischwebende Kontemplation nicht mehr angemessen. Sie beunruhigen den Betrachter; er fühlt: zu ihnen muß er einen bestimmten Weg suchen. Wegweiser beginnen ihm gleichzeitig die illustrierten Zeitungen aufzustellen. Richtige oder falsche – gleichviel. In ihnen ist die Beschriftung zum ersten Mal obligat geworden. Und es ist klar, daß sie einen ganz anderen Charakter hat als der Titel eines Gemäldes. Die Direktiven, die der Betrachter von Bildern in der illustrierten Zeitschrift durch die Beschriftung erhält, werden bald darauf noch präziser und gebieterischer im Film, wo die Auffassung von jedem einzelnen Bild durch die Folge aller vorangegangenen vorgeschrieben erscheint.

## VII

Der Streit, der im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts zwischen der Malerei und der Photographie um den Kunstwert ihrer Produkte durchgefochten wurde, wirkt heute abwegig und verworren. Das spricht aber nicht gegen seine Bedeutung, könnte sie vielmehr eher unterstreichen. In der Tat war dieser Streit der Ausdruck einer weltgeschichtlichen Umwälzung, die als solche keinem der beiden Partner bewußt war. Indem das Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit die Kunst von ihrem kultischen Fundament löste, erlosch auf immer der Schein ihrer Autonomie. Die Funktionsveränderung der Kunst aber, die damit gegeben war, fiel aus dem Blickfeld des Jahrhunderts heraus. Und auch dem zwanzigsten, das die Entwicklung des Films erlebte, entging sie lange.

*Hatte man vordem vielen vergeblichen Scharfsinn an die Entscheidung der Frage gewandt, ob die Photographie eine Kunst sei – ohne die Vorfrage sich gestellt zu haben: ob nicht durch die Erfindung der Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe – so übernahmen die Filmtheoretiker bald die entsprechende voreilige Fragestellung.* Aber die Schwierigkeiten, welche die Photographie der überkommenen Ästhetik bereitet hatte, waren ein Kinderspiel gegen die, mit denen der Film sie erwartete. Daher die blinde Gewaltsamkeit, die die Anfänge der Filmtheorie kennzeichnet. So vergleicht Abel Gance z. B. den Film mit den Hieroglyphen: »Da sind wir denn, infolge einer höchst merkwürdigen Rückkehr ins Dagewesene, wieder auf der Ausdrucksebene der Ägypter angelangt ... Die Bildersprache ist noch nicht zur Reife gediehen, weil unsere Augen ihr noch nicht gewachsen sind. Noch gibt es nicht genug Achtung, nicht genug *Kult* für das was sich in ihr ausspricht.«<sup>13</sup> Oder Séverin-Mars schreibt: »Welcher Kunst war ein Traum beschieden, der ... poetischer und realer zugleich gewesen wäre! Von solchem Standpunkt betrachtet würde der Film ein ganz unvergleichliches Ausdrucksmittel darstellen, und es dürften in seiner Atmosphäre sich nur Personen adligster Denkungsart in den vollendetsten und geheimnisvollsten Augen-

13 Abel Gance, l. c. (S. 478), p. 100/101.

blicken ihrer Lebensbahn bewegen.«<sup>14</sup> Alexandre Arnoux seinerseits beschließt eine Phantasie über den stummen Film geradezu mit der Frage: »Sollten nicht all die gewagten Beschreibungen, deren wir uns hiermit bedient haben, auf die Definition des Gebets hinauslaufen?«<sup>15</sup> Es ist sehr lehrreich zu sehen, wie das Bestreben, den Film der »Kunst« zuzuschlagen, diese Theoretiker nötigt, mit einer Rücksichtslosigkeit ohnegleichen kultische Elemente in ihn hineinzuiinterpretieren. Und doch waren zu der Zeit, da diese Spekulationen veröffentlicht wurden, schon Werke vorhanden wie »L'Opinion publique« und »La ruée vers l'or«. Das hindert Abel Gance nicht, den Vergleich mit den Hieroglyphen heranzuziehen, und Séverin-Mars spricht vom Film wie man von Bildern des Fra Angelico sprechen könnte. Kennzeichnend ist, daß auch heute noch besonders reaktionäre Autoren die Bedeutung des Films in der gleichen Richtung suchen und wenn nicht geradezu im Sakralen so doch im Übernatürlichen. Anlässlich der Reinhardt'schen Verfilmung des Sommernachtstraums stellt Werfel fest, daß es unzweifelhaft die sterile Kopie der Außenwelt mit ihren Straßen, Intérieurs, Bahnhöfen, Restaurants, Autos und Strandplätzen sei, die bisher dem Aufschwung des Films in das Reich der Kunst im Wege gestanden hätte. »Der Film hat seinen wahren Sinn, seine wirklichen Möglichkeiten noch nicht erfaßt ... Sie bestehen in seinem einzigartigen Vermögen, mit natürlichen Mitteln und mit unvergleichlicher Überzeugungskraft das Feenhafte, Wunderbare, Übernatürliche zum Ausdruck zu bringen.«<sup>16</sup>

## VIII

Definitiv wird die Kunstleistung des Bühnenschauspielers dem Publikum durch diesen selbst in eigener Person präsentiert; dagegen wird die Kunstleistung des Filmdarstellers dem Publikum durch eine Apparatur präsentiert. Das letztere hat zweierlei

14 cit. Abel Gance, l. c. (S. 478), p. 100.

15 Alexandre Arnoux: *Cinéma*. Paris 1929, p. 28.

16 Franz Werfel: *Ein Sommernachtstraum*. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt. »Neues Wiener Journal«, cit. Lu, 15 novembre 1935.

zur Folge. Die Apparatur, die die Leistung des Filmdarstellers vor das Publikum bringt, ist nicht gehalten, diese Leistung als Totalität zu respektieren. Sie nimmt unter Führung des Kameramannes laufend zu dieser Leistung Stellung. Die Folge von Stellungnahmen, die der Cutter aus dem ihm abgelieferten Material komponiert, bildet den fertig montierten Film. Er umfaßt eine gewisse Anzahl von Bewegungsmomenten, die als solche der Kamera erkannt werden müssen – von Spezialeinstellungen wie Großaufnahmen zu schweigen. So wird die Leistung des Darstellers einer Reihe von optischen Tests unterworfen. Dies ist die erste Folge des Umstands, daß die Leistung des Filmdarstellers durch die Apparatur vorgeführt wird. Die zweite Folge beruht darauf, daß der Filmdarsteller, da er nicht selbst seine Leistung dem Publikum präsentiert, die dem Bühnenschauspieler vorbehaltene Möglichkeit einbüßt, die Leistung während der Darbietung dem Publikum anzupassen. Dieses kommt dadurch in die Haltung eines durch keinerlei persönlichen Kontakt mit dem Darsteller gestörten Begutachters. *Das Publikum fühlt sich in den Darsteller nur ein, indem es sich in den Apparat einfühlt. Es übernimmt also dessen Haltung: es testet*<sup>17</sup>. Das ist keine Haltung, der Kultwerte ausgesetzt werden können.

## IX

Dem Film kommt es viel weniger darauf an, daß der Darsteller dem Publikum einen anderen, als daß er der Apparatur sich

17 »Der Film ... gibt (oder könnte geben): verwendbare Aufschlüsse über menschliche Handlungen im Detail ... Jede Motivierung aus dem Charakter unterbleibt, das Innenleben der Personen gibt niemals die Hauptursache und ist selten das hauptsächliche Resultat der Handlung«. (Brecht, I. c. (S. 484), p. 268.) Die Erweiterung des Feldes des Testierbaren, die die Apparatur am Filmdarsteller zustandebringt, entspricht der außerordentlichen Erweiterung des Feldes des Testierbaren, die durch die ökonomischen Umstände für das Individuum eingetreten ist. So wächst die Bedeutung der Berufseignungsprüfungen dauernd. In der Berufseignungsprüfung kommt es auf Ausschnitte aus der Leistung des Individuums an. Filmaufnahme und Berufseignungsprüfung gehen vor einem Gremium von Fachleuten vor sich. Der Aufnahmeleiter im Filmatelier steht genau an der Stelle, an der bei der Eignungsprüfung der Versuchsleiter steht.



selbst darstellt. Einer der ersten, der diese Umänderung des Darstellers durch die Testleistung gespürt hat, ist Pirandello gewesen. Es beeinträchtigt die Bemerkungen, die er in seinem Roman »Es wird gefilmt« darüber macht, nur wenig, daß sie sich darauf beschränken, die negative Seite der Sache hervorzuheben. Noch weniger, daß sie an den stummen Film anschließen. Denn der Tonfilm hat an dieser Sache nichts Grundsätzliches geändert. Entscheidend bleibt, daß für eine Apparatur – oder, im Fall des Tonfilms, für zwei – gespielt wird. »Der Filmdarsteller«, schreibt Pirandello, »fühlt sich wie im Exil. Exiliert nicht nur von der Bühne, sondern von seiner eigenen Person. Mit einem dunklen Unbehagen spürt er die unerklärliche Leere, die dadurch entsteht, daß sein Körper zur Ausfallserscheinung wird, daß er sich verflüchtigt und seiner Realität, seines Lebens, seiner Stimme und der Geräusche, die er verursacht, indem er sich rührt, beraubt wird, um sich in ein stummes Bild zu verwandeln, das einen Augenblick auf der Leinwand zittert und sodann in der Stille verschwindet ... Die kleine Apparatur wird mit seinem Schatten vor dem Publikum spielen; und er selbst muß sich begnügen, vor ihr zu spielen.«<sup>18</sup> Man kann den gleichen Tatbestand folgendermaßen kennzeichnen: zum ersten Mal – und das ist das Werk des Films – kommt der Mensch in die Lage, zwar mit seiner gesamten lebendigen Person aber unter Verzicht auf deren Aura wirken zu müssen. Denn die Aura ist an sein Hier und Jetzt gebunden. Es gibt kein Abbild von ihr. Die Aura, die auf der Bühne um Macbeth ist, kann von der nicht abgelöst werden, die für das lebendige Publikum um den Schauspieler ist, welcher ihn spielt. Das Eigentümliche der Aufnahme im Filmatelier aber besteht darin, daß sie an die Stelle des Publikums die Apparatur setzt. So muß die Aura, die um den Darstellenden ist, fortfallen – und damit zugleich die um den Dargestellten.

Daß gerade ein Dramatiker, wie Pirandello, in der Charakteristik des Films unwillkürlich den Grund der Krise berührt, von der wir das Theater befallen sehen, ist nicht erstaunlich. Zu dem restlos von der technischen Reproduktion erfaßten, ja – wie der Film – aus ihr hervorgehenden Kunstwerk gibt es in

<sup>18</sup> Luigi Pirandello: *On tourne*, cit. Léon Pierre-Quint: *Signification du cinéma*, in: *L'art cinématographique* II, I. c. (S. 478), p. 14/15.

der Tat keinen entschiedeneren Gegensatz als das der Schaubühne. Jede eingehendere Betrachtung bestätigt dies. Sachkundige Beobachter haben längst erkannt, daß in der Filmdarstellung »die größten Wirkungen fast immer erzielt werden, indem man so wenig wie möglich ›spielt‹ . . . Die letzte Entwicklung« sieht Arnheim 1932 darin, »den Schauspieler wie ein Requisit zu behandeln, das man charakteristisch auswählt und . . . an der richtigen Stelle einsetzt.«<sup>19</sup> Damit hängt aufs Engste etwas anderes zusammen. *Der Schauspieler, der auf der Bühne agiert, versetzt sich in eine Rolle. Dem Filmdarsteller ist das sehr oft versagt.* Seine Leistung ist durchaus keine einheitliche, sondern aus vielen einzelnen Leistungen zusammengestellt. Neben zufälligen Rücksichten auf: Ateliermiete, Verfügbarkeit von Partnern, Dekor usw., sind es elementare Notwendigkeiten der Maschinerie, die das Spiel des Darstellers in eine Reihe montierbarer Episoden zerfallen. Es handelt sich vor allem um die

19 Rudolf Arnheim: Film als Kunst. Berlin 1932, p. 176/177. – Gewisse scheinbar nebensächliche Einzelheiten, mit denen der Filmregisseur sich von den Praktiken der Bühne entfernt, gewinnen in diesem Zusammenhang ein erhöhtes Interesse. So der Versuch, den Darsteller ohne Schminke spielen zu lassen, wie unter anderen Dreyer ihn in der Jeanne d'Arc durchführt. Er verwendete Monate darauf, die einigen vierzig Darsteller ausfindig zu machen, aus denen das Ketzergericht sich zusammensetzt. Die Suche nach diesen Darstellern glich der nach schwer beschaffbaren Requisiten. Dreyer verwandte die größte Mühe darauf, Ähnlichkeiten des Alters, der Statur, der Physiognomie zu vermeiden. (cf. Maurice Schultz: Le maquillage, in: L'art cinématographique VI. Paris 1929, p. 65/66.) Wenn der Schauspieler zum Requisit wird, so fungiert auf der andern Seite das Requisit nicht selten als Schauspieler. Jedenfalls ist es nichts Ungewöhnliches, daß der Film in die Lage kommt, dem Requisit eine Rolle zu leihen. Anstatt beliebige Beispiele aus einer unendlichen Fülle herauszugreifen, halten wir uns an eines von besonderer Beweiskraft. Eine in Gang befindliche Uhr wird auf der Bühne immer nur störend wirken. Ihre Rolle, die Zeit zu messen, kann ihr auf der Bühne nicht eingeräumt werden. Die astronomische Zeit würde auch in einem naturalistischen Stück mit der szenischen kollidieren. Unter diesen Umständen ist es für den Film höchst bezeichnend, daß er bei Gelegenheit ohne weiteres eine Zeitmessung nach der Uhr verwerten kann. Hieran mag man deutlicher als an manchen anderen Zügen erkennen, wie unter Umständen jedes einzelne Requisit entscheidende Funktionen in ihm übernehmen kann. Von hier ist es nur ein Schritt bis zu Pudowkins Feststellung, daß »das Spiel des Darstellers, das mit einem Gegenstand verbunden und auf ihm aufgebaut ist, . . . stets eine der stärksten Methoden filmischer Gestaltung« ist. (W. Pudowkin: Filmregie und Filmmanuskript. [Bücher der Praxis, Bd. 5] Berlin 1928, p. 126.) So ist der Film das erste Kunstmittel, das in der Lage ist zu zeigen, wie die Materie dem Menschen mitspielt. Er kann daher ein hervorragendes Instrument materialistischer Darstellung sein.

Beleuchtung, deren Installation die Darstellung eines Vorgangs, der auf der Leinwand als einheitlicher geschwinder Ablauf erscheint, in einer Reihe einzelner Aufnahmen zu bewältigen zwingt, die sich im Atelier unter Umständen über Stunden verteilen. Von handgreiflicheren Montagen zu schweigen. So kann ein Sprung aus dem Fenster im Atelier in Gestalt eines Sprungs vom Gerüst gedreht werden, die sich anschließende Flucht aber gegebenenfalls wochenlang später bei einer Außenaufnahme. Im übrigen ist es ein Leichtes, noch weit paradoxere Fälle zu konstruieren. Es kann, nach einem Klopfen gegen die Tür, vom Darsteller gefordert werden, daß er zusammenschrickt. Vielleicht ist dieses Zusammenfahren nicht wunschgemäß ausgefallen. Da kann der Regisseur zu der Auskunft greifen, gelegentlich, wenn der Darsteller wieder einmal im Atelier ist, ohne dessen Vorwissen in seinem Rücken einen Schuß abfeuern zu lassen. Das Erschrecken des Darstellers in diesem Augenblick kann aufgenommen und in den Film montiert werden. Nichts zeigt drastischer, daß die Kunst aus dem Reich des »schönen Scheins« entwichen ist, das solange als das einzige galt, in dem sie gedeihen könne.

## X

Das Befremden des Darstellers vor der Apparatur, wie Pirandello es schildert, ist von Haus aus von der gleichen Art wie das Befremden des Menschen vor seiner Erscheinung im Spiegel. Nun aber ist das Spiegelbild von ihm ablösbar, es ist transportabel geworden. Und wohin wird es transportiert? Vor das Publikum<sup>20</sup>. Das Bewußtsein davon verläßt den Filmdarsteller

20 Die hier konstatierbare Veränderung der Ausstellungsweise durch die Reproduktionstechnik macht sich auch in der Politik bemerkbar. Die heutige Krise der bürgerlichen Demokratien schließt eine Krise der Bedingungen ein, die für die Ausstellung der Regierenden maßgebend sind. Die Demokratien stellen den Regierenden unmittelbar in eigener Person und zwar vor Repräsentanten aus. Das Parlament ist sein Publikum! Mit den Neuerungen der Aufnahmeapparatur, die es erlauben, den Redenden während der Rede unbegrenzt vielen vernehmbar und kurz darauf unbegrenzt vielen sichtbar zu machen, tritt die Ausstellung des politischen Menschen vor dieser Aufnahmeapparatur in den Vordergrund. Es veröden die Parlamente gleichzeitig mit den Theatern. Rundfunk und Film verändern nicht nur die Funktion des

nicht einen Augenblick. *Der Filmdarsteller weiß, während er vor der Apparatur steht, hat er es in letzter Instanz mit dem Publikum zu tun: dem Publikum der Abnehmer, die den Markt bilden.* Dieser Markt, auf den er sich nicht nur mit seiner Arbeitskraft, sondern mit Haut und Haaren, mit Herz und Nieren begibt, ist ihm im Augenblick seiner für ihn bestimmten Leistung ebenso wenig greifbar, wie irgendeinem Artikel, der in einer Fabrik gemacht wird. Sollte dieser Umstand nicht seinen Anteil an der Beklemmung, der neuen Angst haben, die, nach Pirandello, den Darsteller vor der Apparatur befällt? Der Film antwortet auf das Einschrumpfen der Aura mit einem künstlichen Aufbau der »personality« außerhalb des Ateliers. Der vom Filmkapital geförderte Starkultus konserviert jenen Zauber der Persönlichkeit, der schon längst nur noch im fauligen Zauber ihres Warencharakters besteht. Solange das Filmkapital den Ton angibt, läßt sich dem heutigen Film im allgemeinen kein anderes revolutionäres Verdienst zuschreiben, als eine revolutionäre Kritik der überkommenen Vorstellungen von Kunst zu befördern. Wir bestreiten nicht, daß der heutige Film in besonderen Fällen darüber hinaus eine revolutionäre Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen, ja an der Eigentumsordnung befördern kann. Aber darauf liegt der Schwerpunkt der gegenwärtigen Untersuchung ebenso wenig wie der Schwerpunkt der westeuropäischen Filmproduktion darauf liegt.

Es hängt mit der Technik des Films genau wie mit der des Sports zusammen, daß jeder den Leistungen, die sie ausstellen, als halber Fachmann beiwohnt. Man braucht nur einmal eine Gruppe von Zeitungsjungen, auf ihre Fahrräder gestützt, die Ergebnisse eines Radrennens diskutieren gehört zu haben, um sich das Verständnis dieses Tatbestandes zu eröffnen. Nicht umsonst veranstalten Zeitungsverleger Wettfahrten ihrer Zeitungsjungen. Diese erwecken großes Interesse unter den Teilnehmern. Denn der Sieger in diesen Veranstaltungen hat eine Chance, professionellen Darstellers, sondern genau so die Funktion dessen, der, wie es die Regierenden tun, sich selber vor ihnen darstellt. Die Richtung dieser Veränderung ist, unbeschadet ihrer verschiedenen Spezialaufgaben, die gleiche beim Filmdarsteller und beim Regierenden. Sie erstrebt die Aufstellung prüfbarer, ja übernehmbarer Leistungen unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen. Das ergibt eine neue Auslese, eine Auslese vor der Apparatur, aus der der Star und der Diktator als Sieger hervorgehen.

vom Zeitungsjungen zum Rennfahrer aufzusteigen. So gibt zum Beispiel die Wochenschau jedem eine Chance, vom Passanten zum Filmstatisten aufzusteigen. Er kann sich dergestalt unter Umständen sogar in ein Kunstwerk – man denke an Wertoffs »Drei Lieder um Lenin« oder Ivens »Borinage« – versetzt sehen. *Jeder heutige Mensch kann einen Anspruch vorbringen, gefilmt zu werden.* Diesen Anspruch verdeutlicht am besten ein Blick auf die geschichtliche Situation des heutigen Schrifttums.

Jahrhunderte lang lagen im Schrifttum die Dinge so, daß einer geringen Zahl von Schreibenden eine vieltausendfache Zahl von Lesenden gegenüberstand. Darin trat gegen Ende des vorigen Jahrhunderts ein Wandel ein. Mit der wachsenden Ausdehnung der Presse, die immer neue politische, religiöse, wissenschaftliche, berufliche, lokale Organe der Leserschaft zur Verfügung stellte, gerieten immer größere Teile der Leserschaft – zunächst fallweise – unter die Schreibenden. Es begann damit, daß die Tagespresse ihnen ihren »Briefkasten« eröffnete, und es liegt heute so, daß es kaum einen im Arbeitsprozeß stehenden Europäer gibt, der nicht grundsätzlich irgendwo Gelegenheit zur Publikation einer Arbeitserfahrung, einer Beschwerde, einer Reportage oder dergleichen finden könnte. Damit ist die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum im Begriff, ihren grundsätzlichen Charakter zu verlieren. Sie wird eine funktionelle, von Fall zu Fall so oder anders verlaufende. Der Lesende ist jederzeit bereit, ein Schreibender zu werden. Als Sachverständiger, der er wohl oder übel in einem äußerst spezialisierten Arbeitsprozeß werden mußte – sei es auch nur als Sachverständiger einer geringen Verrichtung –, gewinnt er einen Zugang zur Autorschaft. In der Sowjetunion kommt die Arbeit selbst zu Wort. Und ihre Darstellung im Wort macht einen Teil des Könnens, das zu ihrer Ausübung erforderlich ist. Die literarische Befugnis wird nicht mehr in der spezialisierten, sondern in der polytechnischen Ausbildung begründet, und so Gemeingut<sup>21</sup>.

21 Der Privilegiencharakter der betreffenden Techniken geht verloren. Aldous Huxley schreibt: »Die technischen Fortschritte haben ... zur Vulgarität geführt ... die technische Reproduzierbarkeit und die Rotationspresse haben eine unabsehbare Vervielfältigung von Schriften und Bildern ermöglicht. Die allgemeine Schulbildung und die verhältnismäßig hohen Gehälter haben ein sehr großes Publikum geschaffen, das lesen kann und Lesestoff und Bildmaterial sich zu verschaffen vermag. Um diese

Alles das läßt sich ohne weiteres auf den Film übertragen, wo Verschiebungen, die im Schrifttum Jahrhunderte in Anspruch genommen haben, sich im Laufe eines Jahrzehnts vollzogen. Denn in der Praxis des Films – vor allem der russischen – ist diese Verschiebung stellenweise bereits verwirklicht worden. Ein Teil der im russischen Film begegnenden Darsteller sind nicht Darsteller in unserem Sinn, sondern Leute, die *sich* – und zwar in erster Linie in ihrem Arbeitsprozeß – darstellen. In Westeuropa verbietet die kapitalistische Ausbeutung des Films dem legitimen Anspruch, den der heutige Mensch auf sein Reproduziertwerden hat, die Berücksichtigung. Unter diesen Umständen hat die Filmindustrie alles Interesse, die Anteilnahme der Massen durch illusionäre Vorstellungen und durch zweideutige Spekulationen zu stacheln.

bereitzustellen, hat sich eine bedeutende Industrie etabliert. Nun aber ist künstlerische Begabung etwas sehr Seltenes; daraus folgt . . . , daß zu jeder Zeit und an allen Orten der überwiegende Teil der künstlerischen Produktion minderwertig gewesen ist. Heute aber ist der Prozentsatz des Abhubs in der künstlerischen Gesamtproduktion größer als er es je vorher gewesen ist . . . Wir stehen hier vor einem einfachen arithmetischen Sachverhalt. Im Laufe des vergangenen Jahrhunderts hat sich die Bevölkerung Westeuropas etwas über das Doppelte vermehrt. Der Lese- und Bildstoff aber ist, wie ich schätzen möchte, mindestens im Verhältnis von 1 zu 20, vielleicht aber auch zu 50 oder gar zu 100 gewachsen. Wenn eine Bevölkerung von x Millionen n künstlerische Talente hat, so wird eine Bevölkerung von 2x Millionen wahrscheinlich 2n künstlerische Talente haben. Nun läßt sich die Situation folgendermaßen zusammenfassen. Wenn vor 100 Jahren eine Druckseite mit Lese- und Bildstoff veröffentlicht wurde, so veröffentlicht man dafür heute zwanzig, wenn nicht hundert Seiten. Wenn andererseits vor hundert Jahren ein künstlerisches Talent existierte, so existieren heute an dessen Stelle zwei. Ich gebe zu, daß infolge der allgemeinen Schulbildung heute eine große Anzahl virtueller Talente, die ehemals nicht zur Entfaltung ihrer Gaben gekommen wären, produktiv werden können. Setzen wir also . . . , daß heute drei oder selbst vier künstlerische Talente auf ein künstlerisches Talent von ehemals kommen. Es bleibt nichtsdestoweniger unzweifelhaft, daß der Konsum von Lese- und Bildstoff die natürliche Produktion an begabten Schriftstellern und begabten Zeichnern weit überholt hat. Mit dem Hörstoff steht es nicht anders. Prosperität, Grammophon und Radio haben ein Publikum ins Leben gerufen, dessen Konsum an Hörstoffen außer allem Verhältnis zum Anwachsen der Bevölkerung und demgemäß zum normalen Zuwachs an talentierten Musikern steht. Es ergibt sich also, daß in allen Künsten, sowohl absolut wie verhältnismäßig gesprochen, die Produktion von Abhub größer ist als sie es früher war; und so muß es bleiben, so lange die Leute fortfahren so wie derzeit einen unverhältnismäßig großen Konsum an Lese-, Bild- und Hörstoff zu üben.« (Aldous Huxley: Croisière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale (1933) [Traduction de Jules Castier]. Paris 1935, p. 273–275.) Diese Betrachtungsweise ist offenkundig nicht fortschrittlich.

## XI

Eine Film- und besonders eine Tonfilmaufnahme bietet einen Anblick, wie er vorher nie und nirgends denkbar gewesen ist. Sie stellt einen Vorgang dar, dem kein einziger Standpunkt mehr zuzuordnen ist, von dem aus die zu dem Spielvorgang als solchen nicht zugehörige Aufnahmeapparatur, die Beleuchtungs-maschinerie, der Assistentenstab usw. nicht in das Blickfeld des Beschauers fiel. (Es sei denn, die Einstellung seiner Pupille stimme mit der des Aufnahmeapparats überein.) Dieser Umstand, er mehr als jeder andere, macht die etwa bestehenden Ähnlichkeiten zwischen einer Szene im Filmatelier und auf der Bühne zu oberflächlichen und belanglosen. Das Theater kennt prinzipiell die Stelle, von der aus das Geschehen nicht ohne weiteres als illusionär zu durchschauen ist. Der Aufnahmeszene im Film gegenüber gibt es diese Stelle nicht. Dessen illusionäre Natur ist eine Natur zweiten Grades; sie ist ein Ergebnis des Schnitts. Das heißt: *Im Filmatelier ist die Apparatur derart tief in die Wirklichkeit eingedrungen, daß deren reiner, vom Fremdkörper der Apparatur freier Aspekt das Ergebnis einer besonderen Prozedur, nämlich der Aufnahme durch den eigens eingestellten photographischen Apparat und ihrer Montierung mit anderen Aufnahmen von der gleichen Art ist.* Der apparatfreie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik.

Der gleiche Sachverhalt, der sich so gegen den des Theaters abhebt, läßt sich noch aufschlußreicher mit dem konfrontieren, der in der Malerei vorliegt. Hier haben wir die Frage zu stellen: wie verhält sich der Operateur zum Maler? Zu ihrer Beantwortung sei eine Hilfskonstruktion gestattet, die sich auf *den* Begriff des Operateurs stützt, welcher von der Chirurgie her geläufig ist. Der Chirurg stellt den einen Pol einer Ordnung dar, an deren anderm der Magier steht. Die Haltung des Magiers, der einen Kranken durch Auflegen der Hand heilt, ist verschieden von der des Chirurgen, der einen Eingriff in den Kranken vornimmt. Der Magier erhält die natürliche Distanz zwischen sich und dem Behandelten aufrecht; genauer gesagt: er vermindert sie – kraft seiner aufgelegten Hand – nur wenig und steigert

sie – kraft seiner Autorität – sehr. Der Chirurg verfährt umgekehrt: er vermindert die Distanz zu dem Behandelten sehr – indem er in dessen Inneres dringt – und er vermehrt sie nur wenig – durch die Behutsamkeit, mit der seine Hand sich unter den Organen bewegt. Mit einem Wort: zum Unterschied vom Magier (der auch noch im praktischen Arzt steckt) verzichtet der Chirurg im entscheidenden Augenblick darauf, seinem Kranken von Mensch zu Mensch sich gegenüber zu stellen; er dringt vielmehr operativ in ihn ein. – Magier und Chirurg verhalten sich wie Maler und Kameramann. Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein<sup>22</sup>. Die Bilder, die beide davontagen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammen finden. *So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt.*

## XII

*Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst. Aus dem rückständigsten, z. B. einem Picasso gegenüber, schlägt es in das fortschrittlichste,*

22 Die Kühnheiten des Kameramanns sind in der Tat denen des chirurgischen Operateurs vergleichbar. Luc Durtain führt in einem Verzeichnis spezifisch gestischer Kunststücke der Technik diejenigen auf, »die in der Chirurgie bei gewissen schwierigen Eingriffen erforderlich sind. Ich wähle als Beispiel einen Fall aus der Oto-Rhino-Laryngologie ...; ich meine das sogenannte endonasale Perspektiv-Verfahren; oder ich weise auf die akrobatischen Kunststücke hin, die, durch das umgekehrte Bild im Kehlkopfspiegel geleitet, die Kehlkopfchirurgie auszuführen hat; ich könnte auch von der an die Präzisionsarbeit von Uhrmachern erinnernde Ohrenchirurgie sprechen. Welch reiche Stufenfolge subtilster Muskelakrobatik wird nicht von dem Mann gefordert, der den menschlichen Körper reparieren oder ihn retten will, man denke nur an die Staroperation, bei der es gleichsam eine Debatte des Stahls mit beinahe flüssigen Gewebeteilen gibt, oder an die bedeutungsvollen Eingriffe in die Weichgegend (Laparotomie).« (Luc Durtain: La technique et l'homme, in: Vendredi, 13 mars 1936, No. 19.)



z. B. *angesichts eines Chaplin, um*. Dabei ist das fortschrittliche Verhalten dadurch gekennzeichnet, daß die Lust am Schauen und am Erleben in ihm eine unmittelbare und innige Verbindung mit der Haltung des fachmännischen Beurteilers eingeht. Solche Verbindung ist ein wichtiges gesellschaftliches Indizium. Je mehr nämlich die gesellschaftliche Bedeutung einer Kunst sich vermindert, desto mehr fallen – wie das deutlich angesichts der Malerei sich erweist – die kritische und die genießende Haltung im Publikum auseinander. Das Konventionelle wird kritiklos genossen, das wirklich Neue kritisiert man mit Widerwillen. Im Kino fallen kritische und genießende Haltung des Publikums zusammen. Und zwar ist der entscheidende Umstand dabei: nirgends mehr als im Kino erweisen sich die Reaktionen der Einzelnen, deren Summe die massive Reaktion des Publikums ausmacht, von vornherein durch ihre unmittelbar bevorstehende Massierung bedingt. Und indem sie sich kundgeben, kontrollieren sie sich. Auch weiterhin bleibt der Vergleich mit der Malerei dienlich. Das Gemälde hatte stets ausgezeichneten Anspruch auf die Betrachtung durch Einen oder durch Wenige. Die simultane Betrachtung von Gemälden durch ein großes Publikum, wie sie im neunzehnten Jahrhundert aufkommt, ist ein frühes Symptom der Krise der Malerei, die keineswegs durch die Photographie allein, sondern relativ unabhängig von dieser durch den Anspruch des Kunstwerks auf die Masse ausgelöst wurde. Es liegt eben so, daß die Malerei nicht imstande ist, den Gegenstand einer simultanen Kollektivrezeption darzubieten, wie es von jeher für die Architektur, wie es einst für das Epos zutraf, wie es heute für den Film zutrifft. Und so wenig aus diesem Umstand von Haus aus Schlüsse auf die gesellschaftliche Rolle der Malerei zu ziehen sind, so fällt er doch in dem Augenblick als eine schwere Beeinträchtigung ins Gewicht, wo die Malerei durch besondere Umstände und gewissermaßen wider ihre Natur mit den Massen unmittelbar konfrontiert wird. In den Kirchen und Klöstern des Mittelalters und an den Fürstenhöfen bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts fand die Kollektivrezeption von Gemälden nicht simultan, sondern vielfach gestuft und hierarchisch vermittelt statt. Wenn das anders geworden ist, so kommt darin der besondere Konflikt zum Ausdruck, in welchen die Malerei durch die technische Reproduzier-

barkeit des Bildes verstrickt worden ist. Aber ob man auch unternahm, sie in Galerien und in Salons vor die Massen zu führen, so gab es doch keinen Weg, auf welchem die Massen in solche Rezeption sich selbst hätten organisieren und kontrollieren können<sup>23</sup>. So muß eben dasselbe Publikum, das vor einem Groteskfilm fortschrittlich reagiert, vor dem Surrealismus zu einem rückständigen werden.

### XIII

Seine Charakteristika hat der Film nicht nur in der Art, wie der Mensch sich der Aufnahmeapparatur, sondern wie er mit deren Hilfe die Umwelt sich darstellt. Ein Blick auf die Leistungspsychologie illustriert die Fähigkeit der Apparatur zu testen. Ein Blick auf die Psychoanalyse illustriert sie von anderer Seite. Der Film hat unsere Merkwelt in der Tat mit Methoden bereichert, die an denen der Freudschen Theorie illustriert werden können. Eine Fehlleistung im Gespräch ging vor fünfzig Jahren mehr oder minder unbemerkt vorüber. Daß sie mit einem Male eine Tiefenperspektive im Gespräch, das vorher vordergründig zu verlaufen schien, eröffnete, dürfte zu den Ausnahmen gezählt haben. Seit der »Psychopathologie des Alltagslebens« hat sich das geändert. Sie hat Dinge isoliert und zugleich analysierbar gemacht, die vordem unbemerkt im breiten Strom des Wahrgenommenen mitschwammen. Der Film hat in der ganzen Breite der optischen Merkwelt, und nun auch der akustischen, eine ähnliche Vertiefung der Apperzeption zur Folge gehabt. Es ist nur die Kehrseite dieses Sachverhalts, daß die Leistungen, die der Film vorführt, viel exakter und unter

23 Diese Betrachtungsweise mag plump anmuten; aber wie der große Theoretiker Leonardo zeigt, können plumpe Betrachtungsweisen zu ihrer Zeit wohl herangezogen werden. Leonardo vergleicht die Malerei und die Musik mit folgenden Worten: »Die Malerei ist der Musik deswegen überlegen, weil sie nicht sterben muß, sobald sie ins Leben gerufen ist, wie das der Fall der unglücklichen Musik ist . . . Die Musik, die sich verflüchtigt, sobald sie entstanden ist, steht der Malerei nach, die mit dem Gebrauch des Firnis ewig geworden ist.« ([Leonardo da Vinci: Frammenti letterarii e filosofici] cit. Fernand Baldensperger: Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840, in: *Revue de Littérature Comparée*, XV/I, Paris 1935, p. 79 [Anm. 1].)

viel zahlreicheren Gesichtspunkten analysierbar sind, als die Leistungen, die auf dem Gemälde oder auf der Szene sich darstellen. Der Malerei gegenüber ist es die unvergleichlich genauere Angabe der Situation, die die größere Analysierbarkeit der im Film dargestellten Leistung ausmacht. Der Szene gegenüber ist die größere Analysierbarkeit der filmisch dargestellten Leistung durch eine höhere Isolierbarkeit bedingt. Dieser Umstand hat, und das macht seine Hauptbedeutung aus, die Tendenz, die gegenseitige Durchdringung von Kunst und Wissenschaft zu befördern. In der Tat läßt sich von einem innerhalb einer bestimmten Situation sauber – wie ein Muskel an einem Körper – herauspräparierten Verhalten kaum mehr angeben, wodurch es stärker fesselt: durch seinen artistischen Wert oder durch seine wissenschaftliche Verwertbarkeit. Es wird *eine der revolutionären Funktionen des Films sein, die künstlerische und die wissenschaftliche Verwertung der Photographie, die vordem meist auseinander fielen, als identisch erkennbar zu machen*<sup>24</sup>.

Indem der Film durch Großaufnahmen aus ihrem Inventar, durch Betonung versteckter Details an den uns geläufigen Requisiten, durch Erforschung banaler Milieus unter der genialen Führung des Objektivs, auf der einen Seite die Einsicht in die Zwangsläufigkeiten vermehrt, von denen unser Dasein regiert wird, kommt er auf der anderen Seite dazu, eines ungeheuren und ungeahnten Spielraums uns zu versichern! Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwi-

24 Suchen wir zu dieser Situation eine Analogie, so eröffnet sich eine aufschlußreiche in der Renaissancemalerei. Auch da begegnen wir einer Kunst, deren unvergleichlicher Aufschwung und deren Bedeutung nicht zum wenigsten darauf beruht, daß sie eine Anzahl von neuen Wissenschaften oder doch von neuen Daten der Wissenschaft integriert. Sie beansprucht die Anatomie und die Perspektive, die Mathematik, die Meteorologie und die Farbenlehre. »Was ist uns entlegener«, schreibt Valéry, »als der befremdliche Anspruch eines Leonardo, dem die Malerei ein oberstes Ziel und eine höchste Demonstration der Erkenntnis war, so zwar, daß sie, seiner Überzeugung nach, Allwissenheit forderte und er selbst nicht vor einer theoretischen Analyse zurückschreckte, vor welcher wir Heutigen ihrer Tiefe und ihrer Präzision wegen fassungslos dastehen.« (Paul Valéry: *Pièces sur l'art*, I. c. (S. 475), p. 191, »Autour de Corot«.)

schen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen. Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung. Und so wenig es bei der Vergrößerung sich um eine bloße Verdeutlichung dessen handelt, was man »ohnehin« undeutlich sieht, sondern vielmehr völlig neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein kommen, so wenig bringt die Zeitlupe nur bekannte Bewegungsmotive zum Vorschein, sondern sie entdeckt in diesen bekannten ganz unbekannte, »die gar nicht als Verlangsamungen schneller Bewegungen sondern als eigentümlich gleitende, schwebende, überirdische wirken.«<sup>25</sup> So wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. Anders vor allem dadurch, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, daß einer vom Gang der Leute, sei es auch nur im Groben, sich Rechenschaft ablegt, so weiß er bestimmt nichts von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des Ausschreitens. Ist uns schon im Groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem, was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden. Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Raffen des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.

#### XIV

Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist<sup>26</sup>. Die Geschichte jeder

25 Rudolf Arnheim, l. c. (S. 490), p. 138.

26 »Das Kunstwerk«, sagt André Breton, »hat Wert nur insofern als es von Reflexen der Zukunft durchzittert wird.« In der Tat steht jede ausgebildete Kunstform im Schnittpunkt dreier Entwicklungslinien. Es arbeitet nämlich einmal die Technik auf eine bestimmte Kunstform hin. Ehe der Film auftrat, gab es Photobüchlein, deren

Kunstform hat kritische Zeiten, in denen diese Form auf Effekte hindrängt, die sich zwanglos erst bei einem veränderten technischen Standard, d. h. in einer neuen Kunstform ergeben können. Die derart, zumal in den sogenannten Verfallszeiten, sich ergebenden Extravaganzen und Kruditäten der Kunst gehen in Wirklichkeit aus ihrem reichsten historischen Kräftezentrum hervor. Von solchen Barbarismen hat noch zuletzt der Dadaismus gestrotzt. Sein Impuls wird erst jetzt erkennbar: *Der Dadaismus versuchte, die Effekte, die das Publikum heute im Film sucht, mit den Mitteln der Malerei (bzw. der Literatur) zu erzeugen.*

Jede von Grund auf neue, bahnbrechende Erzeugung von Nachfragen wird über ihr Ziel hinausschießen. Der Dadaismus tut das in dem Grade, daß er die Marktwerte, die dem Film in so hohem Maße eignen, zugunsten bedeutsamerer Intentionen – die ihm selbstverständlich in der hier beschriebenen Gestalt nicht bewußt sind – opfert. Auf die merkantile Verwertbarkeit ihrer Kunstwerke legten die Dadaisten viel weniger Gewicht als auf ihre Unverwertbarkeit als Gegenstände kontemplativer Ver-

Bilder durch einen Daumendruck schnell am Beschauer vorüberflitzend, einen Boxkampf oder ein Tennismatch vorführten; es gab die Automaten in den Bazaren, deren Bilderablauf durch eine Drehung der Kurbel hervorgerufen wurde. – Es arbeiten zweitens die überkommenen Kunstformen in gewissen Stadien ihrer Entwicklung angestrengt auf Effekte hin, welche später zwanglos von der neuen Kunstform erzielt werden. Ehe der Film zur Geltung kam, suchten die Dadaisten durch ihre Veranstaltungen eine Bewegung ins Publikum zu bringen, die ein Chaplin dann auf natürlichere Weise hervorrief. – Es arbeiten drittens oft unscheinbare, gesellschaftliche Veränderungen auf eine Veränderung der Rezeption hin, die erst der neuen Kunstform zugute kommt. Ehe der Film sein Publikum zu bilden begonnen hatte, wurden im Kaiserpanorama Bilder (die bereits aufgehört hatten, unbeweglich zu sein) von einem versammelten Publikum rezipiert. Dieses Publikum befand sich vor einem Paravant, in dem Stereoskope angebracht waren, deren auf jeden Besucher eines kam. Vor diesen Stereoskopen erschienen automatisch einzelne Bilder, die kurz verharren und dann anderen Platz machten. Mit ähnlichen Mitteln mußte noch Edison arbeiten, als er den ersten Filmstreifen (ehe man eine Filmleinwand und das Verfahren der Projektion kannte) einem kleinen Publikum vorführte, das in den Apparat hineinstarrte, in welchem die Bilderfolge abrollte. – Übrigens kommt in der Einrichtung des Kaiserpanoramas besonders klar eine Dialektik der Entwicklung zum Ausdruck. Kurz ehe der Film die Bildbetrachtung zu einer kollektiven macht, kommt vor den Stereoskopen dieser schnell veralteten Etablissements die Bildbetrachtung durch einen Einzelnen noch einmal mit derselben Schärfe zur Geltung wie einst in der Betrachtung des Götterbilds durch den Priester in der cella.

senkung. Diese Unverwertbarkeit suchten sie nicht zum wenigsten durch eine grundsätzliche Entwürdigung ihres Materials zu erreichen. Ihre Gedichte sind »Wortsalat«, sie enthalten obszöne Wendungen und allen nur vorstellbaren Abfall der Sprache. Nicht anders ihre Gemälde, denen sie Knöpfe oder Fahrscheine aufmontierten. Was sie mit solchen Mitteln erreichen, ist eine rücksichtslose Vernichtung der Aura ihrer Hervorbringung, denen sie mit den Mitteln der Produktion das Brandmal einer Reproduktion aufdrücken. Es ist unmöglich, vor einem Bild von Arp oder einem Gedicht August Strammss sich wie vor einem Bild Derains oder einem Gedicht von Rilke Zeit zur Sammlung und Stellungnahme zu lassen. Der Versenkung, die in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde, tritt die Ablenkung als eine Spielart sozialen Verhaltens gegenüber<sup>27</sup>. In der Tat gewährleisteten die dadaistischen Kundgebungen eine recht vehemente Ablenkung, indem sie das Kunstwerk zum Mittelpunkt eines Skandals machten. Es hatte vor allem *einer* Forderung Genüge zu leisten: öffentliches Ärgernis zu erregen.

Aus einem lockenden Augenschein oder einem überredenden Klanggebilde wurde das Kunstwerk bei den Dadaisten zu einem Geschöß. Es stieß dem Betrachter zu. Es gewann eine taktile Qualität. Damit hat es die Nachfrage nach dem Film begünstigt, dessen ablenkendes Element ebenfalls in erster Linie ein taktilen ist, nämlich auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Beschauer eindringen. Man vergleiche die Leinwand, auf der der Film abrollt, mit der Leinwand, auf der sich das Gemälde befindet. Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert. Sie kann nicht fixiert werden. Duhamel, der den Film haßt und von seiner Bedeutung

27 Das theologische Urbild dieser Versenkung ist das Bewußtsein, allein mit seinem Gott zu sein. An diesem Bewußtsein ist in den großen Zeiten des Bürgertums die Freiheit erstarkt, die kirchliche Bevormundung abzuschütteln. In den Zeiten seines Niedergangs mußte das gleiche Bewußtsein der verborgenen Tendenz Rechnung tragen, diejenigen Kräfte, die der Einzelne im Umgang mit Gott ins Werk setzt, den Angelegenheiten des Gemeinwesens zu entziehen.

nichts, aber manches von seiner Struktur begriffen hat, verzeichnet diesen Umstand mit der Notiz: »Ich kann schon nicht mehr denken, was ich denken will. Die beweglichen Bilder haben sich an den Platz meiner Gedanken gesetzt.«<sup>28</sup> In der Tat wird der Assoziationsablauf dessen, der diese Bilder betrachtet, sofort durch ihre Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Chockwirkung des Films, die wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will<sup>29</sup>. *Kraft seiner technischen Struktur hat der Film die physische Chockwirkung, welche der Dadaismus gleichsam in der moralischen noch verpackt hielt, aus dieser Emballage befreit*<sup>30</sup>.

## XV

Die Masse ist eine matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neugeboren hervorgeht. Die Quantität ist in Qualität umgeschlagen: *Die sehr viel größeren Massen der Anteilnehmenden haben eine veränderte Art des Anteils hervorgebracht*. Es darf den Betrachter nicht irre machen, daß dieser Anteil zunächst in verrufener Gestalt in Erscheinung tritt. Doch hat es nicht an solchen gefehlt, die sich mit Leidenschaft gerade an diese oberflächliche Seite der Sache gehalten haben. Unter diesen hat Duhamel sich am radikalsten

28 Georges Duhamel: *Scènes de la vie future*. 2<sup>e</sup> éd., Paris 1930, p. 52.

29 Der Film ist die der gesteigerten Lebensgefahr, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben, entsprechende Kunstform. Das Bedürfnis, sich Chockwirkungen auszusetzen, ist eine Anpassung der Menschen an die sie bedrohenden Gefahren. Der Film entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates – Veränderungen, wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie im geschichtlichen Maßstab jeder heutige Staatsbürger erlebt.

30 Wie für den Dadaismus sind dem Film auch für den Kubismus und Futurismus wichtige Aufschlüsse abzugewinnen. Beide erscheinen als mangelhafte Versuche der Kunst, ihrerseits der Durchdringung der Wirklichkeit mit der Apparatur Rechnung zu tragen. Diese Schulen unternahmen ihren Versuch, zum Unterschied vom Film, nicht durch Verwertung der Apparatur für die künstlerische Darstellung der Realität, sondern durch eine Art von Legierung von dargestellter Wirklichkeit und dargestellter Apparatur. Dabei spielt die vorwiegende Rolle im Kubismus die Vorahnung von der Konstruktion dieser Apparatur, die auf der Optik beruht; im Futurismus die Vorahnung der Effekte dieser Apparatur, die im rapiden Ablauf des Filmbands zur Geltung kommen.

geäußert. Was er dem Film vor allem verdankt, ist die Art des Anteils, welchen er bei den Massen erweckt. Er nennt den Film »einen Zeitvertreib für Heloten, eine Zerstreuung für ungebildete, elende, abgearbeitete Kreaturen, die von ihren Sorgen verzehrt werden . . . ein Schauspiel, das keinerlei Konzentration verlangt, kein Denkvermögen voraussetzt . . ., kein Licht in den Herzen entzündet und keinerlei andere Hoffnung erweckt als die lächerliche, eines Tages in Los Angeles »Star« zu werden.«<sup>31</sup> Man sieht, es ist im Grunde die alte Klage, daß die Massen Zerstreuung suchen, die Kunst aber vom Betrachter Sammlung verlangt. Das ist ein Gemeinplatz. Bleibt nur die Frage, ob er einen Standort für die Untersuchung des Films abgibt. – Hier heißt es, näher zusehen. Zerstreuung und Sammlung stehen in einem Gegensatz, der folgende Formulierung erlaubt: Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein; er geht in dieses Werk ein, wie die Legende es von einem chinesischen Maler beim Anblick seines vollendeten Bildes erzählt. Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich. Am sinnfälligsten die Bauten. Die Architektur bot von jeher den Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreuung und durch das Kollektivum erfolgt. Die Gesetze ihrer Rezeption sind die lehrreichsten.

Bauten begleiten die Menschheit seit ihrer Urgeschichte. Viele Kunstformen sind entstanden und sind vergangen. Die Tragödie entsteht mit den Griechen, um mit ihnen zu verlöschen und nach Jahrhunderten nur ihren »Regeln« nach wieder aufzuleben. Das Epos, dessen Ursprung in der Jugend der Völker liegt, erlischt in Europa mit dem Ausgang der Renaissance. Die Tafelmalerei ist eine Schöpfung des Mittelalters, und nichts gewährleistet ihr eine ununterbrochene Dauer. Das Bedürfnis des Menschen nach Unterkunft aber ist beständig. Die Baukunst hat niemals brach gelegen. Ihre Geschichte ist länger als die jeder anderen Kunst und ihre Wirkung sich zu vergegenwärtigen von Bedeutung für jeden Versuch, vom Verhältnis der Massen zum Kunstwerk sich Rechenschaft abzulegen. Bauten werden auf doppelte Art rezipiert: durch Gebrauch und durch Wahrnehmung. Oder besser gesagt: taktil und optisch. Es gibt von solcher

31 Duhamel. I. c. (S. 503), p. 58.



Rezeption keinen Begriff, wenn man sie sich nach Art der gesammelten vorstellt, wie sie z. B. Reisenden vor berühmten Bauten geläufig ist. Es besteht nämlich auf der taktilen Seite keinerlei Gegenstück zu dem, was auf der optischen die Kontemplation ist. Die taktile Rezeption erfolgt nicht sowohl auf dem Wege der Aufmerksamkeit als auf dem der Gewohnheit. Der Architektur gegenüber bestimmt diese letztere weitgehend sogar die optische Rezeption. Auch sie findet von Hause aus viel weniger in einem gespannten Aufmerken als in einem beiläufigen Bemerken statt. Diese an der Architektur gebildete Rezeption hat aber unter gewissen Umständen kanonischen Wert. Denn: *Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt.*

Gewöhnen kann sich auch der Zerstreute. Mehr: gewisse Aufgaben in der Zerstreuung bewältigen zu können, erweist erst, daß sie zu lösen einem zur Gewohnheit geworden ist. Durch die Zerstreuung, wie die Kunst sie zu bieten hat, wird unter der Hand kontrolliert, wie weit neue Aufgaben der Apperzeption lösbar geworden sind. Da im übrigen für den Einzelnen die Versuchung besteht, sich solchen Aufgaben zu entziehen, so wird die Kunst deren schwerste und wichtigste da angreifen, wo sie Massen mobilisieren kann. Sie tut es gegenwärtig im Film. *Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat am Film ihr eigentliches Übungsinstrument.* In seiner Chockwirkung kommt der Film dieser Rezeptionsform entgegen. Der Film drängt den Kultwert nicht nur dadurch zurück, daß er das Publikum in eine begutachtende Haltung bringt, sondern auch dadurch, daß die begutachtende Haltung im Kino Aufmerksamkeit nicht einschließt. Das Publikum ist ein Examiner, doch ein zerstreuter.

## NACHWORT

Die zunehmende Proletarisierung der heutigen Menschen und die zunehmende Formierung von Massen sind zwei Seiten eines und desselben Geschehens. Der Faschismus versucht, die neu entstandenen proletarisierten Massen zu organisieren, ohne die Eigentumsverhältnisse, auf deren Beseitigung sie hindrängen, anzutasten. Er sieht sein Heil darin, die Massen zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen<sup>32</sup>. Die Massen haben ein Recht auf Veränderung der Eigentumsverhältnisse; der Faschismus sucht ihnen einen *Ausdruck* in deren Konservierung zu geben. *Der Faschismus läuft folgereicht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus*. Der Vergewaltigung der Massen, die er im Kult eines Führers zu Boden zwingt, entspricht die Vergewaltigung einer Apparatur, die er der Herstellung von Kultwerten dienstbar macht.

*Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg*. Der Krieg, und nur der Krieg, macht es möglich, Massenbewegungen größten Maßstabs unter Wahrung der überkommenen Eigentumsverhältnisse ein Ziel zu geben. So formuliert sich der Tatbestand von der Politik her. Von der Technik her formuliert er sich folgendermaßen: Nur der Krieg macht es möglich, die sämtlichen technischen Mittel der Gegenwart unter Wahrung der Eigentumsverhältnisse zu mobilisieren. Es ist selbstverständlich, daß die Apotheose des Krieges durch den Faschismus sich nicht

32 Hier ist, besonders mit Rücksicht auf die Wochenschau, deren propagandistische Bedeutung kaum überschätzt werden kann, ein technischer Umstand von Wichtigkeit. *Der massenweisen Reproduktion kommt die Reproduktion von Massen besonders entgegen*. In den großen Festaufzügen, den Monstreversammlungen, in den Massenveranstaltungen sportlicher Art und im Krieg, die heute sämtlich der Aufnahmeapparatur zugeführt werden, sieht die Masse sich selbst ins Gesicht. Dieser Vorgang, dessen Tragweite keiner Betonung bedarf, hängt aufs engste mit der Entwicklung der Reproduktions- bzw. Aufnahmetechnik zusammen. Massenbewegungen stellen sich im allgemeinen der Apparatur deutlicher dar als dem Blick. Kaders von Hunderttausenden lassen sich von der Vogelperspektive aus am besten erfassen. Und wenn diese Perspektive dem menschlichen Auge ebensowohl zugänglich ist wie der Apparatur, so ist doch an dem Bilde, das das Auge davonträgt, die Vergrößerung nicht möglich, welcher die Aufnahme unterzogen wird. Das heißt, daß Massenbewegungen, und so auch der Krieg, eine der Apparatur besonders entgegenkommende Form des menschlichen Verhaltens darstellen.

*dieser* Argumente bedient. Trotzdem ist ein Blick auf sie lehrreich. In Marinettis Manifest zum äthiopischen Kolonialkrieg heißt es: »Seit siebenundzwanzig Jahren erheben wir Futuristen uns dagegen, daß der Krieg als antiästhetisch bezeichnet wird ... Demgemäß stellen wir fest: ... Der Krieg ist schön, weil er dank der Gasmasken, der schreckenerregenden Megaphone, der Flammenwerfer und der kleinen Tanks die Herrschaft des Menschen über die unterjochte Maschine begründet. Der Krieg ist schön, weil er die erträumte Metallisierung des menschlichen Körpers inauguriert. Der Krieg ist schön, weil er eine blühende Wiese um die feurigen Orchideen der Mitrailleusen bereichert. Der Krieg ist schön, weil er das Gewehrfeuer, die Kanonaden, die Feuerpausen, die Parfums und Verwesungsgerüche zu einer Symphonie vereinigt. Der Krieg ist schön, weil er neue Architekturen, wie die der großen Tanks, der geometrischen Fliegergeschwader, der Rauchspiralen aus brennenden Dörfern und vieles andere schafft ... Dichter und Künstler des Futurismus ... erinnert Euch dieser Grundsätze einer Ästhetik des Krieges, damit Euer Ringen um eine neue Poesie und eine neue Plastik ... von ihnen erleuchtet werde!«<sup>33</sup>

Dieses Manifest hat den Vorzug der Deutlichkeit. Seine Fragestellung verdient von dem Dialektiker übernommen zu werden. Ihm stellt sich die Ästhetik des heutigen Krieges folgendermaßen dar: wird die natürliche Verwertung der Produktivkräfte durch die Eigentumsordnung hintangehalten, so drängt die Steigerung der technischen Behelfe, der Tempi, der Kraftquellen nach einer unnatürlichen. Sie findet sie im Kriege, der mit seinen Zerstörungen den Beweis dafür antritt, daß die Gesellschaft nicht reif genug war, sich die Technik zu ihrem Organ zu machen, daß die Technik nicht ausgebildet genug war, die gesellschaftlichen Elementarkräfte zu bewältigen. Der imperialistische Krieg ist in seinen grauenhaftesten Zügen bestimmt durch die Diskrepanz zwischen den gewaltigen Produktionsmitteln und ihrer unzulänglichen Verwertung im Produktionsprozeß (mit anderen Worten, durch die Arbeitslosigkeit und den Mangel an Absatzmärkten). *Der imperialistische Krieg ist ein Aufstand der Technik, die am »Menschenmaterial« die Ansprüche eintreibt, denen die Gesellschaft ihr natürliches*

*Material entzogen hat.* Anstatt Flüsse zu kanalisieren, lenkt sie den Menschenstrom in das Bett ihrer Schützengräben, anstatt Saaten aus ihren Aeroplanen zu streuen, streut sie Brandbomben über die Städte hin, und im Gaskrieg hat sie ein Mittel gefunden, die Aura auf neue Art abzuschaffen.

»Fiat ars – pereat mundus« sagt der Faschismus und erwartet die künstlerische Befriedigung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung, wie Marinetti bekennt, vom Kriege. Das ist offenbar die Vollendung des l'art pour l'art. Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die Olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt. *So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.*

# Charles Baudelaire

Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus



⟨1⟩

## Das Paris des Second Empire bei Baudelaire

Une capitale n'est pas absolument nécessaire à l'homme.

*Senancour*



## Die Bohème

In aufschlußreichem Zusammenhang kommt die Bohème bei Marx vor. Er rechnet ihr die Verschwörer von Beruf zu, mit denen er sich in der ausführlichen Anzeige der Memoiren des Polizeiagenten de la Hodde beschäftigt, die 1850 in der »Neuen Rheinischen Zeitung« erschienen ist. Die Physiognomie Baudelaires vergegenwärtigen, heißt von der Ähnlichkeit sprechen, die er mit diesem politischen Typus aufweist. Ihn umreißt Marx wie folgt: »Mit der Ausbildung der proletarischen Konspirationen trat das Bedürfnis der Theilung der Arbeit ein; die Mitglieder theilten sich in Gelegenheitsverschwörer, *conspireurs d'occasion*, d. h. Arbeiter, die die Verschwörung nur neben ihrer sonstigen Beschäftigung betrieben, nur die Zusammenkünfte besuchten und sich bereit hielten, auf den Befehl der Chefs am Sammelplatz zu erscheinen, und in Konspirateure von Profession, die ihre ganze Thätigkeit der Verschwörung widmeten und von ihr lebten . . . Die Lebensstellung dieser Klasse bedingt schon von vornherein ihren ganzen Charakter . . . Ihre schwankende, im Einzelnen mehr vom Zufall als von ihrer Thätigkeit abhängige Existenz, ihr regelloses Leben, dessen einzig fixe Stationen die Kneipen der Weinhändler sind – die Rendezvous-häuser der Versworfenen – ihre unvermeidlichen Bekanntschaften mit allerlei zweideutigen Leuten rangiren sie in jenen Lebenskreis, den man in Paris la bohème nennt.«<sup>1\*</sup>

Im Vorbeigehen ist anzumerken, daß Napoleon III. selbst seinen Aufstieg in einem Milieu begonnen hatte, das mit dem geschilderten kommuniziert. Bekanntlich ist eines der Werkzeuge seiner Präsidialzeit die Gesellschaft vom 10. Dezember gewesen, deren Kaders nach Marx »die ganze unbestimmte, aufgelöste,

\* Proudhon, der sich von den Berufsverschwörern distanzieren will, nennt sich gelegentlich einen »neuen Mann – einen Mann, dessen Sache nicht die Barrikade ist, sondern die Auseinandersetzung; einen Mann, der jeden Abend mit dem Polizeipräsidenten zu Tische sitzen und alle de la Hoddes der Welt in sein Vertrauen ziehen könnte« (cit. Gustave Geffroy: *L'enfermé*. Paris 1897, p. 180/181).

1 Karl Marx und Friedrich Engels: Bespr. von Adolphe Chenu, »*Les conspirateurs*«, Paris 1850, und Lucien de la Hodde, »*La naissance de la République en février 1848*«, Paris 1850; cit. nach: Die Neue Zeit 4 (1886), p. 555.

hin und her geworfene Masse, die die Franzosen la Bohème nennen<sup>2</sup>, gestellt hatte. Während seines Kaisertums hat Napoleon konspirative Gepflogenheiten fortgebildet. Überraschende Proklamationen und Geheimniskrämerei, sprunghafte Ausfälle und undurchdringliche Ironie gehören zur Staatsraison des Second Empire. Dieselben Züge findet man in Baudelaires theoretischen Schriften wieder. Er trägt seine Ansichten meist apodiktisch vor. Diskussion ist seine Sache nicht. Er geht ihr auch dann aus dem Wege, wenn die schroffen Widersprüche in Thesen, die er sich nacheinander zu eigen macht, eine Auseinandersetzung erfordern würden. Den »Salon von 1846« hat er »den Bourgeois« gewidmet; er tritt als ihr Fürsprecher auf, und seine Geste ist nicht die des advocatus diaboli. Späterhin, zum Beispiel in seiner Invektive gegen die Schule des bon sens findet er für die »honnête bourgeoisie« und den Notar, ihre Respektsperson, die Akzente des rabiatesten Bohémien<sup>3</sup>. Um 1850 proklamiert er, Kunst sei von Nützlichkeit nicht zu trennen; wenige Jahre später vertritt er das l'art pour l'art. In alledem bemüht er sich vor seinem Publikum so wenig um eine Vermittlung wie Napoleon III., wenn er fast über Nacht und hinter dem Rücken des französischen Parlaments vom Schutzzoll zum Freihandel übergeht. Diese Züge machen es immerhin verständlich, daß die offizielle Kritik – Jules Lemaître voran – von den theoretischen Energien, die in Baudelaires Prosa stecken, so wenig spürte.

Marx fährt in seiner Schilderung der conspirateurs de profession folgendermaßen fort: »Die einzige Bedingung der Revolution ist für sie die hinreichende Organisation ihrer Verschwörung ... Sie werfen sich auf Erfindungen, die revolutionäre Wunder verrichten sollen; Brandbomben, Zerstörungsmaschinen von magischer Wirkung, Emeuten, die um so wunderthätiger und überraschender wirken sollen, je weniger sie einen rationellen Grund haben. Mit solcher Projektenmacherei beschäftigt, haben sie keinen andern Zweck als den nächsten des Umsturzes der be-

2 Marx: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. Neue ergänzte Ausgabe mit einem Vorwort von F. Engels. Hrsg. und eingeleitet von D[avid] Rjazanov. Wien, Berlin 1927, p. 73.

3 Charles Baudelaire: Œuvres. Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec. 2 Bde. Paris 1931/1932. (Bibliothèque de la Pléiade. 1. u. 7.) II, p. 415. (Im folgenden nur noch nach Band und Seitenzahl zitiert.)

stehenden Regierung und verachten auf's tiefste die mehr theoretische Aufklärung der Arbeiter über ihre Klasseninteressen. Daher ihr nicht proletarischer, sondern plebejischer Ärger über die *habits noirs* (schwarzen Röcke), die mehr oder minder gebildeten Leute, die diese Seite der Bewegung vertreten, von denen sie aber, als von den offiziellen Repräsentanten der Partei, sich nie ganz unabhängig machen können.«<sup>4</sup> Die politischen Einsichten Baudelaires gehen grundsätzlich nicht über die dieser Berufsverschwörer hinaus. Ob er seine Sympathien dem klerikalen Rückschritt zuwendet oder sie dem Aufstand von 48 schenkt – ihr Ausdruck bleibt unvermittelt und ihr Fundament brüchig. Das Bild, das er in den Februartagen geboten hat – an irgendeiner pariser Straßenecke ein Gewehr mit den Worten schwingend »Nieder mit General Aupick!«<sup>\*</sup> – ist beweiskräftig. Allenfalls hätte er Flauberts Wort »Von der ganzen Politik verstehe ich nur ein Ding: die Revolte« zu seinem eigenen machen können. Das wäre dann so zu verstehen gewesen wie es der Schlußpassus einer mit seinen Entwürfen über Belgien überlieferten Notiz ergibt: »Ich sage ›es lebe die Revolution!‹ wie ich sagen würde ›es lebe die Zerstörung! es lebe die Buße! es lebe die Züchtigung! es lebe der Tod!‹ Ich würde nicht nur als Opfer glücklich sein; auch den Henker zu spielen, würde mir nicht mißfallen – um die Revolution von beiden Seiten zu fühlen! Wir haben alle republikanischen Geist im Blut wie wir die Syphilis in den Knochen haben; wir sind demokratisch infiziert und syphilitisch.«<sup>5</sup> Was Baudelaire so niederlegt, könnte man als die Metaphysik des Provokateurs bezeichnen. In Belgien, wo diese Notiz geschrieben ist, hat er eine Weile als Spitzel der französischen Polizei gegolten. An sich hatten derartige Arrangements so wenig Befremdendes, daß Baudelaire am 20. Dezember 1854 seiner Mutter mit Bezug auf die literarischen Stipendiaten der Polizei schreiben konnte: »Niemals wird mein Name in ihren Schandregistern erscheinen.«<sup>6</sup> Was Baudelaire in Belgien den Ruf eintrug, war schwerlich allein die Feindschaft, die er gegen den dort gefeierten proskribierten Hugo an den Tag legte. Anteil an der

\* Der General Aupick war Baudelaires Stiefvater.

<sup>4</sup> Marx und Engels, Bespr. von Chenu und de la Hodde, I. c. (S. 513) p. 556. 5 II, p. 728.

<sup>6</sup> Baudelaire: *Lettres à sa mère*. Paris 1932, p. 83.

Entstehung dieses Gerüchts hat seine verwüstende Ironie gehabt; er könnte sich leicht darin gefallen haben, es zu verbreiten. Der *culte de la blague*, den man bei Georges Sorel wiederfindet und der ein unveräußerliches Bestandteil der faschistischen Propaganda geworden ist, bildet bei Baudelaire seine ersten Fruchtknoten. Der Titel unter, der Geist in dem Céline seine »Bagatelles pour un massacre« geschrieben hat, führt unmittelbar auf eine Baudelairesche Tagebucheintragung zurück: »Eine schöne Konspiration ließe sich zwecks Ausrottung der jüdischen Rasse organisieren.«<sup>7</sup> Der Blanquist Rigault, der seine konspirative Laufbahn als Polizeipräsident der pariser Kommune beschloß, scheint den gleichen makabren Humor gehabt zu haben, von dem in Zeugnissen über Baudelaire viel die Rede ist. »Rigault«, heißt es in den »Hommes de la révolution de 1871« von Ch. Prolès, »hatte in allen Dingen bei großer Kaltblütigkeit etwas von einem wüsten Witzbold. Das war ihm unveräußerlich, bis in seinen Fanatismus hinein.«<sup>8</sup> Selbst der terroristische Wunschtraum, dem Marx bei den *conspirateurs* begegnet, hat bei Baudelaire sein Gegenstück. »Wenn ich je«, schreibt er am 23. Dezember 1865 an seine Mutter, »die Spannkraft und die Energie wiederfinde, die ich einige Male besessen habe, so werde ich meinem Zorn durch entsetzenerregende Bücher Luft machen. Ich will die ganze Menschenrasse gegen mich aufbringen. Das wäre mir eine Wollust, die mich für alles entschädigen würde.«<sup>9</sup> Diese verbissene Wut – *la rogne* – war die Verfassung, die ein halbes Jahrhundert von Barrikadenkämpfen in pariser Berufsverschwörern genährt hatte.

»Sie sind es«, sagt Marx von diesen Verschwörern, »die die ersten Barrikaden aufwerfen und kommandieren.«<sup>10</sup> In der Tat steht im Fixpunkt der konspirativen Bewegung die Barrikade. Sie hat die revolutionäre Tradition für sich. Über viertausend Barrikaden hatten in der Julirevolution die Stadt durchzogen<sup>11</sup>. Als Fourier nach einem Beispiel für den »*travail non salarié*

7 II, p. 666.

8 Charles Prolès: Raoul Rigault. La préfecture de police sous la Commune. Les otages. (Les hommes de la révolution de 1871.) Paris 1898, p. 9.

9 Baudelaire: Lettres à sa mère, I. c. (S. 515) p. 278.

10 Marx und Engels, Bespr. von Chenu und de la Hodde, I. c. (S. 513) p. 556.

11 vgl. Ajasson de Grandsagne und Maurice Plaut: Révolution de 1830. Plan des combats de Paris aux 27, 28 et 29 juillet. Paris [o. J.].

mais passionné« Ausschau hält, findet er keines, das näher liegt als der Barrikadenbau. Eindrucksvoll hat Hugo in den »Misérables« das Netz jener Barrikaden festgehalten, indem er ihre Besatzung im Schatten ließ. »Überall wachte die unsichtbare Polizei der Revolte. Sie hielt die Ordnung aufrecht, daß heißt die Nacht . . . Ein Auge, das von oben her auf diese aufgetürmten Schatten herabgeblickt hätte, wäre vielleicht an verstreuten Stellen auf einen undeutlichen Schein gestoßen, der gebrochene, willkürlich verlaufende Umrisse zu erkennen gab, Profile merkwürdiger Konstruktionen. In diesen Ruinen bewegte sich etwas, das Lichtern ähnelte. An diesen Stellen waren die Barrikaden.«<sup>12</sup> In der Bruchstück verbliebenen Anrede an Paris, die die »Fleurs du mal« abschließen sollte, nimmt Baudelaire von der Stadt nicht Abschied, ohne ihre Barrikaden heraufzurufen; er gedenkt ihrer »magischen Pflastersteine, welche sich zu Festungen in die Höhe türmen«<sup>13</sup>. »Magisch« sind diese Steine freilich, indem Baudelaires Gedicht die Hände nicht kennt, die sie in Bewegung gesetzt haben. Aber eben dieses Pathos dürfte dem Blanquismus verpflichtet sein. Denn ähnlich ruft der Blanquist Tridon: »O force, reine des barricades, . . . toi qui brilles dans l'éclair et dans l'émeute . . . c'est vers toi que les prisonniers tendent leurs mains enchaînées.«<sup>14</sup> Am Ende der Kommune tastete sich das Proletariat, wie ein zu Tode getroffenes Tier in seinen Bau, hinter die Barrikade zurück. Daß die Arbeiter, im Barrikadenkampfe geschult, der offenen Schlacht, die Thiers den Weg hätte verlegen müssen, nicht gewogen waren, hat mit Schuld an der Niederlage getragen. Diese Arbeiter zogen, wie einer der jüngsten Historiker der Kommune schreibt, »dem Treffen im freien Felde die Schlacht im eigenen Quartier . . . und, wenn es sein mußte, den Tod hinter dem zur Barrikade getürmten Pflaster einer Straße von Paris vor«<sup>15</sup>.

Der bedeutendste der pariser Barrikadenchefs, Blanqui, saß

12 Victor Hugo: Œuvres complètes. Edition définitive d'après les manuscrits originaux. Roman. Bd. 8: Les misérables. IV. Paris 1881, p. 522/523.

13 I, p. 229.

14 cit. Charles Benoist: La crise de l'état moderne. Le »mythe« de »la classe ouvrière«, in: Revue des deux mondes, 84<sup>e</sup> année, 6<sup>e</sup> période, tome 20, 1<sup>er</sup> mars 1914, p. 105.

15 Georges Laronze: Histoire de la Commune de 1871 d'après des documents et des souvenirs inédits. La justice. Paris 1928, p. 532.

damals in seinem letzten Gefängnis, dem Fort du Taureau. In ihm und seinen Genossen sah Marx in seinem Rückblick auf die Junirevolution »die wirklichen Führer der proletarischen Partei«<sup>16</sup>. Man kann sich von dem revolutionären Prestige, das Blanqui damals besessen und bis zu seinem Tode bewahrt hat, schwerlich einen zu hohen Begriff machen. Vor Lenin gab es keinen, der im Proletariat deutlichere Züge gehabt hätte. Sie haben sich auch Baudelaire eingeprägt. Es gibt ein Blatt von ihm, das neben andern improvisierten Zeichnungen den Kopf von Blanqui aufweist. – Die Begriffe, die Marx in seiner Darstellung der konspirativen Milieus in Paris heranzieht, lassen die Zwitterstellung, die Blanqui darin einnahm, erst recht erkennen. Es hat einerseits seine guten Gründe, wenn Blanqui als Putschist in die Überlieferung einging. Ihr stellt er den Typus des Politikers dar, der es, wie Marx sagt, als seine Aufgabe ansieht, »dem revolutionären Entwicklungsprozeß vorzugreifen, ihn künstlich zur Krise zu treiben, eine Revolution aus dem Stegreif, ohne die Bedingungen einer Revolution zu machen«<sup>17</sup>. Hält man, auf der andern Seite, Beschreibungen, die man über Blanqui besitzt, dagegen, so scheint er vielmehr einem der *habits noirs* zu gleichen, an denen jene Berufsverschwörer ihre mißliebigen Konkurrenten hatten. Folgendermaßen beschreibt ein Augenzeuge den Blanquischen Klub der Hallen: »Will man einen genauen Begriff von dem Eindruck bekommen, den man vom ersten Augenblick an von Blanquis revolutionärem Klub im Vergleich zu den beiden Klubs hatte, die die Ordnungspartei damals . . . besaß, so denkt man sich am besten das Publikum der Comédie Française an einem Tage, wo Racine und Corneille gespielt wird, neben der Volksmenge, die einen Zirkus füllt, in dem Akrobaten halsbrecherische Kunststücke vorführen. Man befand sich gleichsam in einer Kapelle, die dem orthodoxen Ritus der Konspiration geweiht war. Die Türen standen jedermann offen, aber man kam nur wieder, wenn man Adept war. Nach dem verdrießlichen Defilee der Unterdrückten . . . erhob sich der Priester dieser Stätte. Sein Vorwand war, die Beschwerden seines Klienten zu resümieren, des Volks, das von dem halben Dutzend anmaßender und gereizter Dummköpfe, die man eben

16 Marx: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, I. c. (S. 514) p. 28.

17 Marx und Engels, Bespr. von Chenu und de la Hodde, I. c. (S. 513) p. 556.

gehört hatte, repräsentiert wurde. In Wirklichkeit setzte er die Lage auseinander. Sein Äußeres war distinguiert, seine Kleidung tadellos; sein Kopf war feingebildet; sein Ausdruck still; nur ein unheilverkündender, wilder Blitz fuhr manchmal durch seine Augen. Sie waren schmal, klein und durchdringend; für gewöhnlich sahen sie eher wohlwollend darein als hart. Seine Redeweise war maßvoll, väterlich und deutlich; die wenigst deklamatorische Redeweise, die ich neben der von Thiers je gehört habe.«<sup>18</sup> Blanqui erscheint hier als Doktrinär. Das Signalement des habit noir bestätigt sich bis in kleine Dinge. Es war bekannt, daß »der Alte« in schwarzen Handschuhen zu dozieren pflegte\*. Aber der gemessene Ernst, die Undurchdringlichkeit, welche Blanqui eignen, sehen anders in der Beleuchtung aus, in welche eine Bemerkung von Marx sie stellt. »Sie sind«, schreibt er von diesen Berufsverschwörern, »die Alchymisten der Revolution und theilen ganz die Ideenzerrüttung und die Bornirtheit in fixen Vorstellungen der früheren Alchymisten.«<sup>19</sup> Damit stellt sich Baudelaires Bild wie von selber ein: der Rätselkram der Allegorie beim einen, die Geheimniskrämerei des Verschwörers beim anderen.

Abschätzig, wie es sich nicht anders erwarten läßt, redet Marx von den Kneipwirtschaften, in denen der niedere Konspirateur sich zuhause fühlte. Der Dunst, der sich dort niederschlug, war auch Baudelaire vertraut. In ihm hat sich das große Gedicht entfaltet, das »Le vin des chiffonniers« überschrieben ist. Seine Entstehung wird man in die Jahrhundertmitte verlegen dürfen. Damals wurden Motive, die in diesem Stück anklingen, in der Öffentlichkeit erörtert. Es ging, einmal, um die Weinsteuer. Die konstituierende Versammlung der Republik hatte ihre Abschaffung zugesagt, so wie sie schon 1830 zugesagt worden war. In den »Klassenkämpfen in Frankreich« hat Marx gezeigt, wie sich in der Beseitigung dieser Steuer eine Forderung des städtischen Proletariats mit der Forderung der Bauern begegnete. Die Steuer, die den Konsumwein in gleicher Höhe belastete wie den gepfleg-

\* Baudelaire wußte solche Details zu schätzen. »Warum«, schreibt er, »legen die Armen zum Betteln nicht Handschuhe an? Sie würden ein Vermögen machen.« (II, p. 424.) Er schiebt das Wort einem Ungenannten zu; es hat die Prägung von Baudelaire. 18 Bericht von J.-J. Weiss; cit. Gustave Geffroy: L'enfermé, I. c. (S. 513) p. 346-348. 19 Marx und Engels, Bespr. von Chenu und de la Hodde, I. c. (S. 513) p. 556.

testen, verminderte den Verbrauch, »indem sie an den Thoren aller Städte über 4000 Einwohner Oktrois errichtet und jede Stadt in ein fremdes Land mit Schutzzöllen gegen den französischen Wein verwandelt«<sup>20</sup> hatte. »An der Weinststeuer«, sagt Marx, »erprobt der Bauer das Bouquet der Regierung.« Sie schädigte aber den Städter auch und zwang ihn, um billigen Wein zu finden, in die Wirtschaften vor der Stadt zu ziehen. Dort wurde der steuerfreie Wein ausgeschenkt, den man den *vin de la barrière* nannte. Der Arbeiter stellte seinen Genuß daran, wenn man dem Sektionschef im Polizeipräsidium H.-A. Frégier glauben darf, als den einzig ihm vergönnten, voller Stolz und voll Trotz zur Schau. »Es gibt Frauen, die keinen Anstand nehmen, mit ihren Kindern, die schon arbeiten könnten, ihrem Mann zur *barrière* zu folgen . . . Man macht sich danach halb berauscht auf den Heimweg und stellt sich betrunkenener als man ist, damit es in aller Augen deutlich sei, daß man getrunken hat, und nicht wenig. Manchmal tun es dabei die Kinder den Eltern nach.«<sup>21</sup> »So viel steht fest«, schreibt ein zeitgenössischer Beobachter, »daß der Wein der *barrières* dem Regierungsgerüst nicht wenige Stöße erspart hat.«<sup>22</sup> Der Wein eröffnet den Enterbten Träume von künftiger Rache und künftiger Herrlichkeit. So im »Wein der Lumpensammler«:

On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,  
 Buttant, et se cognant aux murs comme un poète,  
 Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,  
 Epanche tout son cœur en glorieux projets.

Il prête des serments, dicte des lois sublimes,  
 Terrasse les méchants, relève les victimes,  
 Et sous le firmament comme un dais suspendu  
 S'enivre des splendeurs de sa propre vertu.<sup>23</sup>

20 Marx: Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850. Abdruck aus der »Neuen Rheinischen Zeitung«, Politisch-ökonomische Revue, Hamburg 1850. Mit Einleitung von Friedrich Engels. Berlin 1895, p. 87.

21 H.-A. Frégier: Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes, et des moyens de les rendre meilleures. Paris 1840. Bd. 1, p. 86.

22 Edouard Foucaud: Paris inventeur. Physiologie de l'industrie française. Paris 1844, p. 10.

23 I, p. 120.



Lumpensammler traten in größerer Zahl in den Städten auf, seitdem durch die neuen industriellen Verfahren der Abfall einen gewissen Wert bekommen hatte. Sie arbeiteten für Zwischenmeister und stellten eine Art Heimindustrie dar, die auf der Straße lag. Der Lumpensammler faszinierte seine Epoche. Die Blicke der ersten Erforscher des Pauperismus hingen an ihm wie gebannt mit der stummen Frage, wo die Grenze des menschlichen Elends erreicht sei. Frégier widmet ihm in seinem Buche »Des classes dangereuses de la population« sechs Seiten. Le Play gibt für die Zeit zwischen 1849 und 1850, mutmaßlich die, in der Baudelaires Gedicht entstanden ist, das Budget eines pariser Lumpensammlers und seiner Angehörigen\*.

\* Das Budget ist ein soziales Dokument nicht sowohl durch seine an einer bestimmten Familie veranstalteten Erhebungen als durch den Versuch, tiefstes Elend minder anstößig dadurch erscheinen zu lassen, daß es säuberlich rubriziert wird. Mit dem Ehrgeiz, keine ihrer Unmenschlichkeiten ohne den Paragraphen zu lassen, dessen Beachtung in ihr zu erblicken ist, haben die totalitären Staaten einen Keim zur Blüte gebracht, der, wie man hiernach vermuten darf, in einem früheren Stadium des Kapitalismus bereits geschlummert hat. Die vierte Sektion dieses Budgets eines Lumpensammlers – kulturelle Bedürfnisse, Vergnügungen und Hygiene – nimmt sich folgendermaßen aus: »Unterricht der Kinder: das Schulgeld wird vom Arbeitgeber der Familie bezahlt – 48 fr. 00; – Bücheranschaffungen – 1 fr. 45. Hilfeleistungen und Almosen (die Arbeiter dieser Schicht geben für gewöhnlich keine Almosen); Feste und Feierlichkeiten: Mahlzeiten, die von der gesamten Familie an einer der barrières von Paris eingenommen werden (8 Ausflüge jährlich): Wein, Brot und Bratkartoffeln – 8 fr. 00; – Mahlzeiten bestehend aus Makkaroni – mit Butter und Käse angerichtet – und Wein dazu, am Weihnachtstag, Faschingsdienstag, Ostern und Pfingsten: diese Ausgaben sind in der ersten Sektion verzeichnet; – Kautabak für den Mann (vom Arbeiter selbst gesammelte Zigarrenstummel) ... 5 fr. 00 bis 34 fr. 00 repräsentierend; – Schnupftabak für die Frau (wird gekauft) ... 18 fr. 66; – Spielzeug und andere Geschenke für das Kind – 1 fr. 00 ... Korrespondenz mit den Verwandten: Briefe der Brüder des Arbeiters, die in Italien wohnen: durchschnittlich einer im Jahr ... Zusatz. Die wichtigste Auskunft der Familie bei Unglücksfällen besteht in der privaten Wohltätigkeit ... Jährliche Ersparnisse (der Arbeiter besitzt keinerlei Voraussicht; ihm liegt vor allem daran, seiner Frau und seiner kleinen Tochter alles Behagen zu verschaffen, das mit ihrer Lage vereinbar ist; er macht keine Ersparnisse, sondern gibt Tag für Tag alles aus, was er verdient).« (Frédéric Le Play: *Les ouvriers européens*. Paris 1855, p. 274/275.) – Den Geist einer solchen Erhebung illustriert eine sarkastische Bemerkung von Buret: »Da die Menschlichkeit, ja schon der Anstand verbietet, Menschen wie Tiere sterben zu lassen, so kann man ihnen das Almosen eines Sarges nicht verweigern.« (Eugène Buret: *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France; de la nature de la misère, de son existence, de ses effets, de ses causes, et de l'insuffisance des remèdes qu'on lui a opposés jusqu'ici; avec l'indication des moyens propres à en affranchir les sociétés*. Paris 1840. Bd. 1, p. 266.)

Der Lumpensammler kann natürlich nicht zur Bohème zählen. Aber vom Literaten bis zum Berufsverschwörer konnte jeder, der zur Bohème gehörte, im Lumpensammler ein Stück von sich wiederfinden. Jeder stand, in mehr oder minder dumpfem Aufbegehren gegen die Gesellschaft, vor einem mehr oder minder prekären Morgen. Er konnte zu seiner Stunde mit denen fühlen, die an den Grundfesten dieser Gesellschaft rüttelten. Der Lumpensammler ist in seinem Traum nicht allein. Es begleiten ihn Kameraden; auch um sie ist der Duft von Fässern, und auch sie sind ergraut in Schlachten. Sein Schnurrbart hängt herunter wie eine alte Fahne. Auf seiner Runde begegnen ihm die mouchards, die Spitzel, über die ihm seine Träume die Herrschaft geben\*. Soziale Motive aus dem pariser Alltag begegnen schon bei Sainte-Beuve. Sie waren dort eine Eroberung der lyrischen Poesie; eine der Einsicht aber darum noch nicht. Elend und Alkohol gehen im Geiste des gebildeten Privatiers eine wesentlich andere Verbindung ein als in dem eines Baudelaire.

Dans ce cabriolet de place j'examine  
L'homme qui me conduit, qui n'est plus que machine,

\* Es ist fesselnd zu verfolgen, wie die Rebellion sich in den verschiedenen Versionen der Schlußverse des Gedichts langsam Bahn bricht. Diese hießen in der ersten Fassung:

C'est ainsi que le vin règne par ses bienfaits,  
Et chante ses exploits par le gosier de l'homme.  
Grandeur de la bonté de Celui que tout nomme,  
Qui nous avait déjà donné le doux sommeil,  
Et voulut ajouter le Vin, fils du Soleil,  
Pour réchauffer le cœur et calmer la souffrance  
De tous ces malheureux qui meurent en silence. (I, p. 605.)

Sie hießen 1852:

Pour apaiser le cœur et calmer la souffrance  
De tous ces innocents qui meurent en silence,  
Dieu leur avait déjà donné le doux sommeil;  
Il ajouta le vin, fils sacré du Soleil. (I, p. 606.)

Sie lauten endlich, mit eingreifender Veränderung des Sinnes, 1857:

Pour noyer la rancœur et bercer l'indolence  
De tous ces vieux maudits qui meurent en silence,  
Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil;  
L'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil! (I, p. 121.)

Deutlich ist zu verfolgen, wie die Strophe ihre sichere Form erst mit dem blasphemischen Inhalt findet.

Hideux, à barbe épaisse, à longs cheveux collés:  
 Vice et vin et sommeil chargent ses yeux soûlés.  
 Comment l'homme peut-il ainsi tomber? pensais-je,  
 Et je me reculais à l'autre coin du siège.<sup>24</sup>

Soweit der Anfang des Stücks; was folgt, ist die erbauliche Auslegung. Sainte-Beuve stellt sich die Frage, ob seine Seele nicht ähnlich verwahrlost sei wie die des Mietkutschers.

Auf welchem Untergrunde der freiere und verständigere Begriff beruht, welchen Baudelaire von den Enterbten hatte, zeigt die »Abel et Caïn« überschriebene Litanei. Sie macht aus dem Widerstreit der biblischen Brüder den zweier auf ewig unveröhnlicher Rassen.

Race d'Abel, dors, bois et mange;  
 Dieu te sourit complaisamment.

Race de Caïn, dans la fange  
 Rampe et meurs misérablement.<sup>25</sup>

Das Gedicht besteht aus sechzehn Zweizeilern, deren Beginn, alternierend, der gleiche ist wie der der vorstehenden. Kain, der Ahnherr der Enterbten, erscheint darin als Begründer einer Rasse, und diese kann keine andere sein als die proletarische. Im Jahre 1838 veröffentlichte Granier de Cassagnac seine »Histoire des classes ouvrières et des classes bourgeoises«. Dieses Werk wußte den Ursprung der Proletarier bekanntzugeben; sie formieren eine Klasse von Untermenschen, die aus einer Kreuzung von Räubern und Prostituierten entstanden ist. Hat Baudelaire diese Spekulationen gekannt? Es ist leicht möglich. Gewiß ist, daß sie Marx, der in Granier de Cassagnac »den Denker« der bonapartistischen Reaktion grüßte, begegnet waren. Dessen Rasentheorie parierte das »Kapital« im Begriff einer »Rasse eigentümlicher Warenbesitzer«<sup>26</sup>, unter der es das Proletariat versteht. Genau in diesem Sinne erscheint die Rasse, die von Kain

24 C[harles] A[ugustin] Sainte-Beuve: Les consolations. Pensées d'août. Notes et sonnets – un dernier rêve. (Poésies de Sainte-Beuve. 2<sup>e</sup> partie.) Paris 1863, p. 193.  
 25 I, p. 136.

26 Marx: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Ungekürzte Ausgabe nach der zweiten Auflage von 1872. [Geleitwort von Karl Korsch.] Bd. 1. Berlin 1932, p. 173.

herkommt, bei Baudelaire. Er hätte ihn freilich nicht definieren können. Es ist die Rasse derer, die keine andere Ware besitzen als ihre Arbeitskraft.

Baudelaires Gedicht steht in dem »Révolte« überschriebenen Zyklus\*. Die drei Stücke, die ihn zusammensetzen, halten einen blasphemischen Grundton fest. Der Satanismus von Baudelaire darf nicht allzu schwer genommen werden. Wenn er von einiger Bedeutung ist, so als die einzige Attitude, in der Baudelaire eine nonkonformistische Position auf die Dauer zu halten imstande war. Das letzte Stück des Zyklus, »Les litanies de Satan«, ist, seinem theologischen Inhalt nach, das miserere einer ophitischen Liturgie. Satan erscheint in seinem luziferischen Strahlenkranz: als Verwahrer des tiefen Wissens, als Unterweiser in den prometheischen Fertigkeiten, als Schutzpatron der Verstockten und Unbeugsamen. Zwischen den Zeilen blitzt das finstere Haupt Blanquis auf.

Toi qui fais au proscrit ce regard calme et haut  
Qui damne tout un peuple autour d'un échafaud.<sup>27</sup>

Dieser Satan, den die Kette der Anrufungen auch als den »Beichtvater . . . der Verschwörer« kennt, ist ein anderer als der höllische Intrigant, den die Gedichte mit dem Namen des Satan trismegistos, des Dämon, die Prosastücke mit dem Ihrer Hoheit nennen, die ihre unterirdische Wohnung in der Nähe des Boule-

\* Dem Titel folgt eine Vorbemerkung, die in den späteren Ausgaben unterdrückt wurde. Sie gibt die Gedichte der Gruppe für eine hochliterarische Nachbildung »der Sophismen der Unwissenheit und der Wut« aus. In Wahrheit kann von Nachbildung keine Rede sein. Die Staatsanwaltschaft des Second Empire hat das begriffen, und auch ihre Nachfahren begreifen es. Mit viel Nonchalance verrät das der Baron Seillière in seiner Auslegung des Gedichts, das die Folge »Révolte« einleitet. Es heißt »Le reniement de Saint Pierre« und enthält die Verse:

Rêvais-tu de ces jours . . .  
Où, le cœur tout gonflé d'espoir et de vaillance,  
Tu fouettais tous ces vils marchands à tour de bras,  
Où tu fus maître enfin? Le remords n'a-t-il pas  
Pénétré dans ton flanc plus avant que la lance? (I, p. 136.)

In diesen remords erblickt der ironische Ausleger die Selbstvorwürfe, »eine so gute Gelegenheit, die Diktatur des Proletariats einzuführen, versäumt zu haben« (Ernest Seillière: Baudelaire. Paris 1931, p. 193).

<sup>27</sup> I, p. 138.

wards hat. Lemaître hat auf den Zwiespalt hingewiesen, der aus dem Teufel hier »einmal den Urheber alles Bösen, dann wieder den großen Besiegten, das große Opfer«<sup>28</sup> macht. Es heißt das Problem nur anders wenden, wenn man die Frage aufwirft, was Baudelaire nötigte, der radikalen Absage an die Herrschenden eine radikal-theologische Form zu geben.

Der Protest gegen die bürgerlichen Begriffe von Ordnung und Ehrbarkeit war nach der Niederlage des Proletariats im Junikampf bei den Herrschenden besser aufgehoben als bei den Unterdrückten. Die, welche sich zu Freiheit und Recht bekannten, erblickten in Napoleon III. nicht den Soldatenkaiser, der er in Nachfolge seines Oheims sein wollte, sondern den vom Glück begünstigten Hochstapler. So haben die »Châtiments« seine Figur festgehalten. Die Bohème dorée ihrerseits sah in seinen rauschenden Festlichkeiten, in dem Hofstaat, mit welchem er sich umgab, ihre Träume von einem ›freien‹ Leben in der Wirklichkeit angesiedelt. Die Memoiren, in denen der Graf Viel-Castel die Umgebung des Kaisers schildert, lassen eine Mimi und einen Schaunard als recht ehrbar und spießbürgerlich erscheinen. In der oberen Schicht gehörte der Zynismus zum guten Ton, das rebellische Raisonement in der unteren. Vigny hatte in seinem »Eloa« dem gefallenem Engel, dem Luzifer, auf Byrons Spur im gnostischen Sinn gehuldigt. Barthélemy, auf der anderen Seite, hatte in seiner »Némésis« den Satanismus den Herrschenden zugesellt; er ließ eine Messe des agios sagen und einen Psalm von der Rente absingen<sup>29</sup>. Dieses Doppelgesicht des Satans ist Baudelaire durch und durch vertraut. Ihm spricht der Satan nicht nur für die Unteren sondern auch für die Oberen. Marx hätte sich kaum einen besseren Leser für die folgenden Zeilen wünschen können. »Als die Puritaner«, so heißt es im »Achtzehnten Brumaire«, »auf dem Konzil von Konstanz über das lasterhafte Leben der Päpste klagten . . ., donnerte der Kardinal Pierre d'Ailly ihnen zu: ›Nur noch der Teufel in eigener Person kann die katholische Kirche retten, und ihr verlangt Engel.‹ So rief die

28 Jules Lemaître: Les contemporains. Etudes et portraits littéraires. 4<sup>e</sup> série. (14<sup>e</sup> éd., Paris 1897,) p. 30.

29 vgl. [Auguste-Marseille] Barthélemy: Némésis. Satire hebdomadaire. Paris 1834. Bd. 1, p. 225 (»L'archevêché et la bourse«).

französische Bourgeoisie nach dem Staatsstreich: Nur noch der Chef der Gesellschaft vom 10. Dezember kann die bürgerliche Gesellschaft retten! Nur noch der Diebstahl das Eigentum, der Meineid die Religion, das Bastardtum die Familie, die Unordnung die Ordnung.«<sup>30</sup> Baudelaire, der Bewunderer der Jesuiten, wollte, auch in seinen rebellischen Stunden, diesem Retter nicht ganz aufsagen und nicht für immer. Seine Verse behielten sich vor, was seine Prosa sich nicht verboten hatte. Darum stellt sich der Satan in ihnen ein. Ihm danken sie die subtile Kraft, noch im verzweifeltsten Aufbegehren *dem* die Gefolgschaft nicht ganz zu kündigen, wogegen Einsicht und Menschlichkeit sich empörten. Fast immer dringt das Bekenntnis der Frömmigkeit wie ein Streitruf aus Baudelaire. Er will sich seinen Satan nicht nehmen lassen. Der ist der wahre Einsatz in dem Konflikt, den Baudelaire mit seinem Unglauben zu bestehen hatte. Es geht nicht um Sakramente und um Gebet; es geht um den luziferischen Vorbehalt, den Satan zu lästern, dem man verfallen ist.

Mit seiner Freundschaft zu Pierre Dupont hat sich Baudelaire als sozialer Dichter bekennen wollen. Die kritischen Schriften von d'Aurevilly geben von diesem Autor eine Skizze: »In diesem Talent und in diesem Kopfe hat Kain über den sanften Abel die Oberhand – der rohe, ausgehungerte, neiderfüllte und wilde Kain, der in die Städte gegangen ist, um die Hefe des Grolls zu schlürfen, die sich dort ansammelt, und Teil an den falschen Ideen zu haben, die dort ihren Triumph erleben.«<sup>31</sup> Diese Charakteristik sagt recht genau, was Baudelaire mit Dupont solidarisch machte. Wie Kain ist Dupont »in die Städte gegangen« und hat sich von der Idylle abgewandt. »Das Lied, wie es von unsern Vätern verstanden wurde . . ., ja selbst die schlichte Romanze liegt ihm ganz fern.«<sup>32</sup> Dupont hat die Krise der lyrischen Dichtung mit dem fortschreitenden Zerfall zwischen Stadt und Land kommen fühlen. Einer seiner Verse gesteht das, unbeholfen; er sagt, daß der Dichter »abwechselnd den Wäldern sein Ohr leihe und der Masse«. Die Massen haben ihm seine Auf-

30 Marx: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, I. c. (S. 514) p. 124.

31 J[ules-Amédée] Barbey d'Aurevilly: Les œuvres et les hommes. (XIX<sup>e</sup> siècle.) 3<sup>e</sup> partie: Les poètes. Paris 1862, p. 242.

32 Pierre Larousse: Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle. Bd. 6. Paris 1870, p. 1413 (Article »Dupont«).

merksamkeit entgolten; Dupont war um 1848 in aller Munde. Als die Errungenschaften der Revolution eine nach der andern verloren gingen, dichtete Dupont sein »Chant du vote«. In der politischen Dichtung dieser Zeit gibt es Weniges, was sich mit dessen Refrain messen kann. Er ist ein Blatt von dem Lorbeer, den Karl Marx damals für die »drohend finstere Stirn«<sup>33</sup> der Junikämpfer in Anspruch nahm.

Fais voir, en déjouant la ruse,  
O République! à ces pervers,  
Ta grande face de Méduse  
Au milieu de rouges éclairs!<sup>34</sup>

Ein Akt literarischer Strategie war die Einleitung, die Baudelaire 1851 zu einer Lieferung Dupontscher Gedichte beisteuerte. Man findet darin die folgenden merkwürdigen Aussprüche: »Die lächerliche Theorie der Schule des l'art pour l'art schloß die Moral aus und oft selbst die Leidenschaft; sie wurde dadurch notwendig unfruchtbar.« Und weiter, mit offener Beziehung auf Auguste Barbier: »Als ein Dichter, der trotz manchem gelegentlichen Ungeschick sich fast immer groß bewährte, auftrat und die Heiligkeit der Julirevolution proklamierte, dann in ebenso flammenden Versen Gedichte auf das Elend in England und Irland schrieb, ... war die Frage ein für allemal abgetan und fortan die Kunst untrennbar von der Moral wie von der Nützlichkeit.«<sup>35</sup> Das hat nichts von der tiefen Duplizität, von der Baudelaires eigene Dichtung beflügelt wird. Sie nahm sich der Unterdrückten an, aber ebenso ihrer Illusionen wie ihrer Sache. Sie hatte ein Ohr für die Gesänge der Revolution, aber auch ein Ohr für die »höhere Stimme«, die aus dem Trommelwirbel der Exekutionen spricht. Als Bonaparte durch den Staatsstreich zur Herrschaft kommt, ist Baudelaire einen Augenblick aufgebracht. »Dann faßt er die Ereignisse vom »providentiellen Gesichtspunkt« her ins Auge und unterwirft sich wie ein

33 Marx: Dem Andenken der Juni-Kämpfer; cit. nach: Karl Marx als Denker, Mensch und Revolutionär. Ein Sammelbuch. Hrsg. von D. Rjazanov. Wien, Berlin 1928, p. 40.

34 Pierre Dupont: Le chant du vote. Paris 1850 [unpaginiert].

35 II, p. 403-405.

Mönch.«<sup>36</sup> »Theokratie und Kommunismus«<sup>37</sup> waren ihm nicht Überzeugungen sondern Einflüsterungen, die sich sein Ohr streitig machten: die eine nicht so seraphisch, die andere nicht so luziferisch wie er wohl meinte. Nicht lange, so hatte Baudelaire sein revolutionäres Manifest preisgegeben und nach einer Reihe von Jahren schreibt er: »Der Grazie und der weiblichen Zartheit seiner Natur verdankt Dupont seine ersten Lieder. Zum Glück hat die revolutionäre Aktivität, welche damals fast alle mit sich riß, ihn nicht ganz von seinem natürlichen Weg abgelenkt.«<sup>38</sup> Der schroffe Bruch mit dem *l'art pour l'art* hatte nur als Haltung für Baudelaire seinen Wert. Er erlaubte ihm, den Spielraum bekanntzugeben, der ihm als Literat zur Verfügung stand. Ihn hatte er vor den Schriftstellern seiner Zeit voraus – die größten unter ihnen nicht ausgenommen. Damit wird ersichtlich, worin er über dem literarischen Betrieb stand, der ihn umgab.

Der literarische Tagesbetrieb hatte sich hundertundfünfzig Jahre lang um Zeitschriften bewegt. Gegen Ende des ersten Jahrhundertdrittels begann das sich zu ändern. Die schöne Literatur bekam durch das Feuilleton einen Absatzmarkt in der Tageszeitung. In der Einführung des Feuilletons resümieren sich die Veränderungen, die die Julirevolution der Presse gebracht hatte. Einzelnummern von Zeitungen durften unter der Restauration nicht verkauft werden; man konnte ein Blatt nur als Abonnent beziehen. Wer den hohen Betrag von 80 Francs für das Jahresabonnement nicht bestreiten konnte, war auf Cafés angewiesen, in denen man oft zu mehreren um eine Nummer stand. 1824 gab es in Paris 47 000 Bezieher von Zeitungen, 1836 waren es 70 und 1846 200 Tausend. Eine entscheidende Rolle hatte bei diesem Aufstieg Girardins Zeitung »La Presse« gespielt. Sie hatte drei wichtige Neuerungen gebracht: die Herabsetzung des Abonnementspreises auf 40 Francs, das Inserat sowie den Feuilletonroman. Gleichzeitig begann die kurze, abrupte Information dem gesetzten Bericht Konkurrenz zu machen.

36 Paul Desjardins: *Poètes contemporains*. Charles Baudelaire, in: *Revue bleue. Revue politique et littéraire* (Paris), 3<sup>e</sup> série, tome 14, 24<sup>me</sup> année, 2<sup>e</sup> semestre, No. 1, 2 juillet 1887, p. 19.

37 II, p. 659.

38 II, p. 555.



Sie empfahl sich durch ihre merkantile Verwertbarkeit. Die sogenannte ›réclame‹ brach ihr freie Bahn: Darunter verstand man eine dem Ansehen nach unabhängige, in Wahrheit vom Verleger bezahlte Notiz, mit der im redaktionellen Teil auf ein Buch hingewiesen wurde, dem am Vortage oder auch in der gleichen Nummer ein Inserat vorbehalten war. Sainte-Beuve klagte schon 1839 über ihre demoralisierenden Wirkungen. »Wie konnte man« im kritischen Teil »ein Erzeugnis verdammen . . ., von dem zwei Fingerbreit tiefer zu lesen stand, daß es ein Wunderwerk der Epoche sei. Die Anziehungskraft der immer größer werdenden Lettern des Inserats bekam die Oberhand: es stellte einen Magnetberg dar, der den Kompaß ablenkte.«<sup>39</sup> Die ›réclame‹ steht am Anfang einer Entwicklung, deren Ende die von den Interessenten bezahlte Börsennotiz der Journale ist. Schwerlich kann die Geschichte der Information von der der Pressekorruption getrennt geschrieben werden.

Die Information brauchte wenig Platz; sie, nicht der politische Leitartikel noch der Roman im Feuilleton, verhalf dem Blatt zu dem tagtäglich neuen, im Umbruch klug variierten Aussehen, in dem ein Teil seines Reizes lag. Sie mußte ständig erneuert werden: Stadtklatsch, Theaterintrigen, auch ›Wissenswertes‹ gaben ihre beliebtesten Quellen ab. Die ihr eigene billige Eleganz, die für das Feuilleton so bezeichnend wird, ist ihr von Anfang an abzusehen. Mme de Girardin begrüßt in ihren »Pariser Briefen« die Photographie wie folgt: »Man beschäftigt sich derzeit viel mit der Erfindung des Herrn Daguerre, und nichts ist possierlicher als die seriösen Erläuterungen, die unsere Salongelehrten von ihr zu geben wissen. Herr Daguerre darf unbesorgt sein, man wird ihm sein Geheimnis nicht rauben . . . Wirklich, seine Entdeckung ist wundervoll; aber man versteht nichts von ihr; sie ist zu viel erklärt worden.«<sup>40</sup> Nicht so bald und nicht überall fand man sich mit dem Feuilletonstil ab. 1860 und 68 erschienen in Marseille und Paris die beiden Bände der »Revue parisiennes« von dem Baron Gaston de Flotte. Sie machten es

39 Sainte-Beuve: De la littérature industrielle, in: Revue des deux mondes, 4<sup>e</sup> série, 1839, p. 682/683.

40 Mme Emile de Girardin née Delphine Gay: Œuvres complètes. Bd. 4: Lettres parisiennes 1836–1840. Paris 1860, p. 289/290.

sich zur Aufgabe, gegen die Leichtfertigkeit der historischen Angaben, ganz besonders im Feuilleton der pariser Presse, anzukämpfen. – Im Café, beim Aperitif kam das Füllwerk der Information zustande. »Die Gepflogenheit des Aperitifs . . . stellte sich mit dem Aufkommen der Boulevardpresse ein. Früher, als es nur die großen, seriösen Blätter gab . . . kannte man keine Stunde des Aperitifs. Sie ist die logische Folge der »Pariser Chronik« und des Stadtklatsches.«<sup>41</sup> Der Kaffeehausbetrieb spielte die Redakteure auf das Tempo des Nachrichtendienstes ein, ehe noch dessen Apparatur entwickelt war. Als der elektrische Telegraph gegen Ende des Second Empire in Gebrauch kam, hatte der Boulevard sein Monopol verloren. Die Unglücksfälle und die Verbrechen konnten nunmehr aus aller Welt bezogen werden.

Die Assimilierung des Literaten an die Gesellschaft, in der er stand, vollzog sich dergestalt auf dem Boulevard. Auf dem Boulevard hielt er sich dem nächstbesten Zwischenfall, Witzwort oder Gerücht zur Verfügung. Auf dem Boulevard entfaltete er die Draperie seiner Beziehungen zu Kollegen und Lebeuten; und er war auf deren Effekte so angewiesen wie die Kokotten auf ihre Verkleidungskunst\*. Auf dem Boulevard bringt er seine müßigen Stunden zu, die er als einen Teil seiner Arbeitszeit vor den Leuten ausstellt. Er verhält sich als ob er von Marx gelernt hätte, daß der Wert jeder Ware durch die zu ihrer Produktion gesellschaftlich notwendige Arbeitszeit bestimmt ist. Der Wert seiner eigenen Arbeitskraft bekommt dergestalt angesichts des ausgedehnten Nichtstuns, das in den Augen des Publikums für ihre Vervollkommnung nötig ist, etwas beinahe Phantastisches. Mit solcher Schätzung stand das Publikum nicht allein. Das hohe Entgelt des damaligen Feuilletons zeigt, daß sie in gesellschaftlichen Verhältnissen begründet war. In der Tat bestand ein Zusammenhang zwischen der Senkung der

\* »Mit ein wenig Scharfblick erkennt man leicht, daß ein Mädchen, das sich um acht Uhr reich gekleidet in einem eleganten Kostüm sehen läßt, dieselbe ist, die um neun Uhr als Grisette auftritt und sich um zehn als Bäuerin zeigt.« (F.-F.-A. Béraud: *Les filles publiques de Paris, et la police qui les régit*. Paris, Leipzig 1839. Bd. 1, p. 51.)

41 Gabriël Guillemot: *Le bohème. Physionomies parisiennes*. Dessins par Hadol. Paris 1868, p. 72.

Abonnementsgebühren, dem Aufschwung des Inseratenwesens und der wachsenden Bedeutung des Feuilletons.

»Auf Grund des neuen Arrangements« – der Herabsetzung der Abonnementsgebühren – »muß das Blatt von der Annonce leben ...; um viele Annoncen zu erhalten, mußte die viertel Seite, die zur Affiche geworden war, einer möglichst großen Anzahl von Abonnenten zu Gesicht kommen. Es wurde ein Köder nötig, der sich an alle ohne Ansehen ihrer Privatmeinung richtete, und der seinen Wert darin hatte, die Neugier an die Stelle der Politik zu setzen ... War der Ausgangspunkt, der Abonnementspreis von 40 Francs, einmal gegeben, so gelangte man über das Inserat fast mit absoluter Notwendigkeit zum Feuilletonroman.«<sup>42</sup> Eben das erklärt die hohe Dotierung dieser Beiträge. 1845 schloß Dumas mit dem »Constitutionnel« und der »Presse« einen Vertrag, in dem ihm für fünf Jahre ein jährliches Mindesthonorar von 63 000 Francs bei einer jährlichen Mindestproduktion von achtzehn Bänden ausgesetzt wurde<sup>43</sup>. Eugène Sue erhielt für die »Mystères de Paris« eine Anzahlung von 100 000 Francs. Die Honorare von Lamartine hat man für den Zeitraum von 1838 bis 1851 auf 5 Millionen Francs berechnet. Für die »Histoire des Girondins«, welche zuerst als Feuilleton erschienen war, hatte er 600 000 Francs bezogen. Die üppige Honorierung von literarischer Tagesware führte notwendig zu Übelständen. Es kam vor, daß Verleger sich beim Erwerb von Manuskripten das Recht vorbehielten, sie von einem Verfasser ihrer Wahl zeichnen zu lassen. Das setzte voraus, daß einige erfolgreiche Romanciers mit ihrer Unterschrift nicht heikel waren. Näheres darüber berichtet ein Pamphlet »Fabrique de romans, Maison Alexandre Dumas et Cie«<sup>44</sup>. Die »Revue des deux mondes« schrieb damals: »Wer kennt die Titel aller Bücher, die Herr Dumas gezeichnet hat? Kennt er sie selber? Wenn er nicht ein Journal mit »Soll« und »Haben« führt, so hat er

42 Alfred Nettement: Histoire de la littérature française sous le Gouvernement de Juillet. 2e éd., Paris 1859. Bd. 1, p. 301/302.

43 vgl. Ernest Lavisse: Histoire de France contemporaine. Depuis la révolution jusqu'à la paix de 1919. Bd. 5: S. Charléty: La monarchie de juillet (1830–1848). Paris 1921, p. 352.

44 vgl. Eugène de [Jacquot] Mirecourt: Fabrique de romans. Maison Alexandre Dumas et Compagnie. Paris 1845.

bestimmt . . . mehr als eines der Kinder vergessen, von denen er der legitime, der natürliche oder der Adoptivvater ist.«<sup>45</sup> Es ging die Sage, Dumas beschäftige in seinen Kellern eine ganze Kompanie armer Literaten. Noch zehn Jahre nach den Feststellungen der großen Revue – 1855 – findet man in einem kleinen Organ der Bohème die folgende pittoreske Darstellung aus dem Leben eines erfolgreichen Romanciers, den der Autor de Santis nennt: »Zuhause angekommen, schließt Herr de Santis sorgfältig ab . . . und öffnet eine kleine hinter seiner Bibliothek verborgene Tür. – Er befindet sich damit in einem ziemlich schmutzigen, schlecht beleuchteten Kabinett. Da sitzt, einen langen Gänsekiel in der Hand, mit verwirrtem Haar ein düster doch unterwürfig blickender Mann. In ihm erkennt man auf eine Meile den wahren Romancier von Geblüt, wenn es auch nur ein ehemaliger Ministerialangestellter ist, der die Kunst Balzacs bei der Lektüre des ›Constitutionnel‹ erlernt hat. Der wahre Verfasser der ›Schädelkammer‹ ist er; er ist der Romancier.«<sup>46\*</sup> Unter der zweiten Republik versuchte das Parlament gegen das Überhandnehmen des Feuilletons anzukämpfen. Man belegte die Romanfortsetzungen Stück für Stück mit einer Steuer von einem Centime. Mit den reaktionären Pressgesetzen, die durch Beschränkung der Meinungsfreiheit dem Feuilleton erhöhten Wert gaben, trat die Vorschrift nach kurzer Frist außer Kraft.

Die hohe Dotierung des Feuilletons verbunden mit seinem großen Absatz verhalf den Schriftstellern, die es belieferten, zu einem großen Namen im Publikum. Es lag für den Einzelnen nicht fern, seinen Ruf und seine Mittel kombiniert einzusetzen: die politische Karriere erschloß sich ihm fast von selbst. Damit ergaben sich neue Formen der Korruption, und sie waren folgenreicher als der Mißbrauch bekannter Autorennamen. War der politische Ehrgeiz des Literaten einmal erwacht, so lag es für das Regime nahe, ihm den richtigen Weg zu weisen. 1846 bot

\* Der Gebrauch der ›Neger‹ war nicht auf das Feuilleton beschränkt. Scribe beschäftigte für den Dialog seiner Stücke eine Reihe von anonymen Mitarbeitern.

45 Paulin Limayrac: *Du roman actuel et de nos romanciers*, in: *Revue des deux mondes*, tome 11, 14<sup>e</sup> année, nouvelle série, 1845, p. 953/954.

46 Paul Sautnier: *Du roman en général et du romancier moderne en particulier*, in: *Le bohème. Journal non politique*. 1<sup>re</sup> année, No. 5, 29 avril 1855, p. 2.

Salvandy, der Kolonialminister, Alexandre Dumas an, auf Regierungskosten – das Unternehmen war mit 10 000 Francs bedacht – eine Reise nach Tunis zu unternehmen, um die Kolonien zu propagieren. Die Expedition mißriet, verschlang viel Geld und endete mit einer kleinen Anfrage in der Kammer. Glücklicher war Sue, der auf Grund des Erfolges seiner »Mystères de Paris« nicht nur die Abonnentenzahl des »Constitutionnel« von 3600 auf 20 000 brachte, sondern 1850 mit 130 000 Stimmen der Arbeiter von Paris zum Deputierten gewählt wurde. Die proletarischen Wähler gewannen damit nicht viel; Marx nennt die Wahl einen »sentimental abschwächenden Kommentar«<sup>47</sup> der vorangegangenen Mandatsgewinne. Wenn so die Literatur den Bevorzugten eine politische Laufbahn eröffnen konnte, so ist diese Laufbahn ihrerseits für die kritische Betrachtung ihrer Schriften verwertbar. Lamartine bietet dafür ein Beispiel dar. Lamartines entscheidende Erfolge, die »Méditations« und die »Harmonies«, reichen in die Zeit zurück, in der das französische Bauerntum noch im Genuß des eroberten Ackers stand. In einem naiven Vers an Alphonse Karr hat der Dichter sein Schaffen dem eines Weinbauern gleichgestellt:

Tout homme avec fierté peut vendre sa sueur!  
 Je vends ma grappe en fruit comme tu vends ta fleur,  
 Heureux quand son nectar, sous mon pied qui la foule,  
 Dans mes tonneaux nombreux en ruisseaux d'ambre coule,  
 Produisant à son maître, ivre de sa cherté,  
 Beaucoup d'or pour payer beaucoup de liberté!<sup>48</sup>

Diese Zeilen, in denen Lamartine seine Prosperität als eine bäuerliche lobt und der Honorare sich rühmt, die ihm sein Produkt auf dem Markt verschafft, sind aufschlußreich, wenn man sie minder von der moralischen Seite\* denn als einen Ausdruck von

\* In einem offenen Briefe an Lamartine schreibt der ultramontane Louis Veuillot: »Sollten Sie wirklich nicht wissen, daß ›frei sein‹ vielmehr besagen will: Gold verachten! Und um sich die Art Freiheit zu verschaffen, die man mit Gold erkauft, produzieren Sie Ihre Bücher auf ebenso kommerzielle Art wie Ihr Gemüse oder wie Ihren Wein!« (Louis Veuillot: *Pages choisies avec une introduction critique* par Antoine Albalat. Lyon, Paris 1906, p. 31.

47 Marx: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, I. c. (S. 514) p. 68.

48 Alphonse de Lamartine: (*Œuvres poétiques complètes*. Ed. Guyard. Paris 1963, p. 1506 (»Lettre à Alphonse Karr«).)

Lamartines Klassengefühl betrachtet. Es war das des Parzellenbauern. Darin liegt ein Stück Geschichte von Lamartines Poesie. Die Lage des Parzellenbauern war in den vierziger Jahren kritisch geworden. Er war verschuldet. Seine Parzelle lag »nicht mehr im sogenannten Vaterland, sondern im Hypothekenbuch«<sup>49</sup>. Damit war der bäuerliche Optimismus, die Grundlage der verklärenden Anschauung der Natur, die Lamartines Lyrik eigen ist, in Verfall geraten. »Wenn die neu entstandene Parzelle in ihrem Einklang mit der Gesellschaft, in ihrer Abhängigkeit von den Naturgewalten und ihrer Unterwerfung unter die Autorität, die sie von oben beschützte, natürlich religiös war, wird die schuldzerrüttete, mit der Gesellschaft und der Autorität zerfallene, über ihre eigene Beschränktheit hinausgetriebene Parzelle natürlich irreligiös. Der Himmel war eine ganz schöne Zugabe zu dem eben gewonnenen schmalen Erdstrich, zumal da er das Wetter macht; er wird zum Insult, sobald er als Ersatz für die Parzelle aufgedrängt wird.«<sup>50</sup> An eben diesem Himmel waren die Gedichte Lamartines Wolkengebilde gewesen, wie denn Sainte-Beuve schon 1830 geschrieben hatte: »Die Dichtung von André Chénier ... ist gewissermaßen die Landschaft, über der Lamartine den Himmel ausgespannt hat.«<sup>51</sup> Dieser Himmel stürzte für immer ein, als die französischen Bauern 1849 für die Präsidentschaft von Bonaparte stimmten. Lamartine hatte ihr Votum mit vorbereitet\*. »Er hätte wohl nicht gedacht«, schreibt über seine Rolle in der Revolution Sainte-Beuve, »daß er bestimmt war, der Orpheus zu werden, welcher mit seinem güldenen Bogen jenen Einfall der Barbaren lenken und mäßi-

\* Aus Berichten des damaligen russischen Botschafters in Paris, Kisseljow, hat Pokrowski nachgewiesen, daß die Ereignisse so verlaufen sind, wie schon Marx sie sich in den »Klassenkämpfen in Frankreich« zurechtgelegt hatte. Am 6. April 1849 hatte Lamartine dem Botschafter zugesichert, Truppen in der Hauptstadt zusammenzuziehen – eine Maßnahme, die das Bürgertum später mit den Arbeiterdemonstrationen vom 16. April zu rechtfertigen suchte. Lamartines Bemerkung, er werde für die Truppenkonzentration ungefähr zehn Tage benötigen, läßt in der Tat ein zweideutiges Licht auf jene Demonstrationen fallen. (Vgl. M[ichail] N. Pokrowski: Historische Aufsätze. Ein Sammelband. Wien, Berlin 1928, p. 108/109.)

49 Marx: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, I. c. (S. 514) p. 122/123.  
50 Marx, I. c. p. 122.

51 Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme. Nouvelle édition. (Poésies de Sainte-Beuve. 1re partie.) Paris 1863, p. 159/160.

gen sollte.«<sup>52</sup> Baudelaire nennt ihn trocken »ein bißchen hurig, ein bißchen prostituiert«<sup>53</sup>.

Für die problematischen Seiten dieser glanzvollen Erscheinung hat schwerlich einer einen schärferen Blick besessen als Baudelaire. Das mag damit zusammenhängen, daß er selber seit jeher wenig Glanz auf sich hatte ruhen fühlen. Porché meint, es sehe ganz danach aus, als habe Baudelaire nicht die Wahl gehabt, wo er seine Manuskripte placieren könne<sup>54</sup>. »Baudelaire«, schreibt Ernest Raynaud, »hatte mit . . . Gaunersitten zu rechnen; er hatte es mit Herausgebern zu tun, die auf die Eitelkeit der Leute von Welt, der Amateure und der Anfänger spekulierten und welche Manuskripte nur annahmen, wenn man Abonnements zeichnete.«<sup>55</sup> Baudelaire's eigenes Verhalten entspricht dieser Sachlage. Er stellt das gleiche Manuskript mehreren Redaktionen zur Verfügung, vergibt Zweitdrucke, ohne sie als solche zu kennzeichnen. Er hat den literarischen Markt schon früh völlig illusionslos betrachtet. 1846 schreibt er: »So schön ein Haus sein mag, es hat vor allem einmal – und ehe man sich bei seiner Schönheit aufhält – soundsoviel Meter Höhe und soundsoviel Meter Länge. – Ebenso ist die Literatur, welche die unschätzbarste Substanz darstellt, vor allem Zeilenfüllung; und der literarische Architekt, dem nicht schon sein bloßer Name einen Gewinn verspricht, muß zu jedem Preise verkaufen.«<sup>56</sup> Bis an sein Ende blieb Baudelaire auf dem literarischen Markt schlecht placiert. Man hat berechnet, daß er mit seinem gesamten Werk nicht mehr als 15 000 Francs verdient hat.

»Balzac richtet sich mit Kaffee zu Grunde, Musset stumpft sich durch Absinthgenuß ab . . . , Murger stirbt . . . in einer Heilanstalt wie eben jetzt Baudelaire. Und nicht einer dieser Schriftsteller ist Sozialist gewesen!«<sup>57</sup> schreibt der Privatsekretär von Sainte-Beuve, Jules Troubat. Baudelaire hat die Anerkennung, die der letzte Satz ihm zollen wollte, gewiß verdient. Aber er

52 Sainte-Beuve: *Les consolations*, I. c. (S. 523) p. 118.

53 cit. François Porché: *La vie douloureuse de Charles Baudelaire*. Paris 1926, p. 248.

54 vgl. Porché, I. c. p. 156.

55 Ernest Raynaud: *Ch. Baudelaire. Etude biographique et critique suivi d'un essai de bibliographie et d'iconographie baudelairiennes*. Paris 1922, p. 319.

56 II, p. 385.

57 cit. Eugène Crépet: *Charles Baudelaire. Etude biographique, revue et mise à jour par Jacques Crépet*. Paris 1906, p. 196/197.

war darum nicht ohne Einsicht in die wirkliche Lage des Literaten. Ihn – und sich selber an erster Stelle – mit der Hure zu konfrontieren, war ihm geläufig. Das Sonett an die käufliche Muse – »La muse vénale« – spricht davon. Das große Einleitungsgedicht »Au lecteur« stellt den Dichter in der unvorteilhaften Positur dessen dar, der für seine Geständnisse klingende Münze nimmt. Eines der frühesten Gedichte, die in die »Fleurs du mal« keinen Eingang fanden, ist an ein Straßenmädchen gerichtet. Seine zweite Strophe lautet:

Pour avoir des souliers, elle a vendu son âme;  
Mais le bon Dieu rirait si, près de cette infâme,  
Je tranchais du tartufe et singeais la hauteur,  
Moi qui vends ma pensée et qui veux être auteur.<sup>58</sup>

Die letzte Strophe »Cette bohème-là, c'est mon tout« schließt dieses Geschöpf unbekümmert in die Bruderschaft der Bohème ein. Baudelaire wußte, wie es um den Literaten in Wahrheit stand: als Flaneur begibt er sich auf den Markt; wie er meint, um ihn anzusehen, und in Wahrheit doch schon, um einen Käufer zu finden.



## Der Flaneur

Der Schriftsteller, der den Markt einmal betreten hatte, sah sich dort um wie in einem Panorama. Eine eigene Literaturgattung hat seine ersten Orientierungsversuche aufbehalten. Es ist eine panoramatische Literatur. »Le livre des Cent-et-un«, »Les Français peints par eux-mêmes«, »Le diable à Paris«, »La grande ville« genossen nicht zufällig um die gleiche Zeit wie die Panoramen die Gunst der Hauptstadt. Diese Bücher bestehen aus einzelnen Skizzen, die mit ihrer anekdotischen Einkleidung den plastischen Vordergrund jener Panoramen und mit ihrem informatorischen Fundus deren weitgespannten Hintergrund gleichsam nachbilden. Zahlreiche Autoren leisteten Beisteuer zu ihnen. So sind diese Sammelwerke ein Niederschlag der gleichen belletristischen Kollektivarbeit, der Girardin im Feuilleton eine Stätte eröffnet hatte. Sie waren das Salongewand eines Schrifttums, das von Hause aus dem Straßenverschleiß bestimmt war. In diesem Schrifttum nahmen die unscheinbaren Hefte in Taschenformat, die sich »physiologies« nannten, einen bevorzugten Platz ein. Sie gingen Typen nach, wie sie dem, der den Markt in Augenschein nimmt, begegnen. Vom fliegenden Straßenhändler der Boulevards bis zu den Elegants im Foyer der Oper gab es keine Figur des pariser Lebens, die der physiologue nicht umrissen hätte. Der große Augenblick der Gattung fällt in den Anfang der vierziger Jahre. Sie ist die hohe Schule des Feuilletons; Baudelaires Generation hat sie durchgemacht. Daß sie ihm selber wenig zu sagen hatte, zeigt, wie früh er den eigenen Weg ging. Man zählte 1841 sechsundsiebenzig neue Physiologien<sup>1</sup>. Von diesem Jahre an sank die Gattung ab; mit dem Bürgerkönigtum war auch sie verschwunden. Sie war eine von Grund auf kleinbürgerliche. Monnier, der Meister des Genres, war ein mit ungewöhnlicher Fähigkeit zur Selbstbeobachtung ausgestatteter Spießer. Nirgends durchbrachen diese Physiologien den beschränktesten Horizont. Nachdem sie sich den Typen gewidmet

<sup>1</sup> vgl. Charles Louandre: *Statistique littéraire. De la production intellectuelle en France depuis quinze ans. Dernière partie*, in: *Revue des deux mondes*, tome 20, 17<sup>e</sup> année, nouvelle série, 15 novembre 1847, p. 686/687.

hatten, kam die Reihe an die Physiologie der Stadt. Es erschienen »Paris la nuit«, »Paris à table«, »Paris dans l'eau«, »Paris à cheval«, »Paris pittoresque«, »Paris marié«. Als auch diese Ader erschöpft war, wagte man sich an eine »Physiologie« der Völker. Man vergaß nicht die »Physiologie« der Tiere, die sich seit jeher als harmloser Vorwurf empfohlen haben. Auf die Harmlosigkeit kam es an. In seinen Studien zur Geschichte der Karikatur macht Eduard Fuchs darauf aufmerksam, daß im Anfang der Physiologien die sogenannten Septembargesetze stehen – das sind die verschärften Zensurmaßnahmen von 1836. Durch sie wurde eine Mannschaft von fähigen und in der Satire geschulten Künstlern mit einem Schlage von der Politik abgedrängt. Wenn das in der Graphik gelang, so mußte das Regierungsmanöver erst recht in der Literatur glücken. Denn in ihr gab es keine politische Energie, die sich mit der eines Daumier hätte vergleichen lassen. Die Reaktion ist also die Voraussetzung, »aus der sich die kolossale Revue des bürgerlichen Lebens erklärt, die ... in Frankreich einsetzte ... Alles defilierte vorüber ... Freudentage und Trauertage, Arbeit und Erholung, Eheliche Sitten und Junggesellengebräuche, Familie, Haus, Kind, Schule, Gesellschaft, Theater, Typen, Berufe.«<sup>2</sup>

Die Gemächlichkeit dieser Schildereien paßt zu dem Habitus des Flaneurs, der auf dem Asphalt botanisieren geht. Aber schon damals konnte man nicht überall in der Stadt umherschlendern. Breite Bürgersteige waren vor Haussmann selten; die schmalen boten wenig Schutz vor den Fuhrwerken. Die Flanerie hätte sich zu ihrer Bedeutung schwerlich ohne die Passagen entwickeln können. »Die Passagen, eine neuere Erfindung des industriellen Luxus«, sagt ein illustrierter pariser Führer von 1852, »sind glasgedeckte, marmorgetäfelte Gänge durch ganze Häusermassen, deren Besitzer sich zu solchen Spekulationen vereinigt haben. Zu beiden Seiten dieser Gänge, die ihr Licht von oben erhalten, laufen die elegantesten Warenläden hin, so daß eine solche Passage eine Stadt, eine Welt im Kleinen ist.« In dieser Welt ist der Flaneur zuhause; er verhilft »dem Lieblingsaufenthalte der Spaziergänger und der Raucher, dem Tummelplatze

<sup>2</sup> Eduard Fuchs: Die Karikatur der europäischen Völker. Erster Teil: Vom Altertum bis zum Jahre 1848. 4. Aufl., München 1921, p. 362.

aller möglichen kleinen Metiers«<sup>3</sup> zu seinem Chronisten und seinem Philosophen. Sich selber aber verhilft er dort zu dem unfehlbaren Heilmittel gegen die Langeweile, wie sie unter dem Basiliskenblick einer saturierten Reaktion leicht gedeiht. »Wer imstande wäre«, so lautet ein durch Baudelaire überliefertes Wort von Guys, »sich in einer Menschenmenge zu langweilen, ist ein Dummkopf. Ein Dummkopf, wiederhole ich, und ein verächtlicher.«<sup>4</sup> Die Passagen sind ein Mittelding zwischen Straße und Interieur. Will man von einem Kunstgriff der Physiologien reden, so ist es der bewährte des Feuilletons: nämlich den Boulevard zum Interieur zu machen. Die Straße wird zur Wohnung für den Flaneur, der zwischen Häuserfronten so wie der Bürger in seinen vier Wänden zuhause ist. Ihm sind die glänzenden emaillierten Firmenschilder so gut und besser ein Wandschmuck wie im Salon dem Bürger ein Ölgemälde; Mauern sind das Schreibpult, gegen das er seinen Notizblock stemmt; Zeitungskioske sind seine Bibliotheken und die Caféterrassen Erker, von denen aus er nach getaner Arbeit auf sein Hauswesen heruntersieht. Daß das Leben in seiner ganzen Vielfalt, in seinem unerschöpflichen Reichtum an Variationen erst zwischen den grauen Pflastersteinen und vor dem grauen Hintergrunde der Despotie gedeiht – das war der politische Hintergedanke des Schrifttums, dem die Physiologien angehörten.

Dieses Schrifttum war auch gesellschaftlich nicht geheuer. Der langen Reihe von kauzigen oder simplen, gewinnenden oder strengen Charakterköpfen, die die Physiologien dem Leser vorstellen, ist eines gemeinsam: sie sind harmlos, von vollendeter Bonhomie. Eine solche Ansicht vom Nebenmenschen lag zu weit von der Erfahrung ab, um sich nicht von ungewöhnlich triftigen Ursachen herzuschreiben. Sie kam aus einer Beunruhigung von besonderer Art. Die Leute hatten mit einem neuen, ziemlich befremdenden Umstand sich abzufinden, der den Großstädten eigentümlich ist. In einer glücklichen Formulierung hat Simmel festgehalten, was hier in Frage steht. »Wer sieht, ohne zu hören, ist viel ... beunruhigter als wer hört, ohne zu sehen. Hier liegt etwas für die Soziologie der Großstadt Charakteri-

3 Ferdinand von Gall: Paris und seine Salons. Bd. 2. Oldenburg 1845, p. 22.

4 II, p. 333.

stisches. Die wechselseitigen Beziehungen der Menschen in den Großstädten ... zeichnen sich durch ein ausgesprochenes Übergewicht der Aktivität des Auges über die des Gehörs aus. Die Hauptursachen davon sind die öffentlichen Verkehrsmittel. Vor der Entwicklung der Omnibusse, der Eisenbahnen, der Tramways im neunzehnten Jahrhundert waren die Leute nicht in die Lage gekommen, lange Minuten oder gar Stunden sich gegenseitig ansehen zu müssen, ohne aneinander das Wort zu richten.<sup>5</sup> Der neue Zustand war, wie Simmel erkennt, kein anheimelnder. Schon Bulwer instrumentierte seine Schilderung der großstädtischen Menschen im »Eugen Aram« mit dem Hinweis auf die Goethische Bemerkung, jeder Mensch, der beste wie der elendeste, trage ein Geheimnis mit sich herum, das ihn allen andern verhaßt machen würde, sollte es bekannt werden<sup>6</sup>. Ähnliche beunruhigende Vorstellungen als geringfügig beiseite zu schieben, waren die Physiologien gerade gut. Sie stellten, wenn man so sagen darf, die Scheuklappen des »bornierten Stadttiers«<sup>7</sup> vor, von dem bei Marx einmal die Rede ist. Wie gründlich sie, wo es nottat, den Blick beschränkten, zeigt eine Schilderung des Proletariers in Foucauds »Physiologie de l'industrie française«: »Ruhiger Genuß ist für den Arbeiter geradezu erschöpfend. Sei das Haus, das er bewohnt, unter wolkenlosem Himmel noch so begrünt, von Blumen durchduftet und vom Gezwitz der Vögel belebt – ist er müßig, so bleibt er den Reizen der Einsamkeit unzugänglich. Trifft aber zufällig ein scharfer Ton oder Pfiff aus einer entfernten Fabrik sein Ohr, hört er auch nur das einförmige Geklapper, das vom Mühlwerk einer Manufaktur herrührt, gleich heitert sich seine Stirne auf ... Er spürt nicht mehr den erlesenen Blumenduft. Der Rauch aus dem hohen Fabrikschornstein, die dröhnenden Schläge vom Amboß her lassen ihn vor Freude erzittern. Er erinnert sich der seligen Tage seiner durch den Geist des Erfinders gelenkten

5 G[eorg] Simmel: *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique*. Traduit par A. Guillaïn. Paris 1912, p. 26/27.

6 vgl. [Edward George Bulwer Lytton:] *Eugene Aram. A Tale. By the Author of »Pelham«, »Devereux«, &c.* Paris 1832, p. 314.

7 Marx und Engels über Feuerbach. Der erste Teil der »Deutschen Ideologie«, in: *Marx-Engels-Archiv* (Zeitschrift des Marx-Engels-Instituts in Moskau, hrsg. von D. Rjazanov, Frankfurt a. M.), Bd. 1, 1926, p. 272.

Arbeit.«<sup>8</sup> Der Unternehmer, der diese Beschreibung las, ging vielleicht gelassener als sonst zur Ruhe.

Das Nächstliegende war in der Tat, den Leuten voneinander ein freundliches Bild zu geben. Damit webten die Physiologien auf ihre Art an der Phantasmagorie des pariser Lebens. Aber ihr Verfahren konnte nicht sehr weit führen. Die Leute kannten einander als Schuldner und Gläubiger, als Verkäufer und Kunde, als Arbeitgeber und Angestellter – vor allem kannten sie einander als Konkurrenten. Ihnen von ihren Partnern die Vorstellung eines harmlosen Originals zu erwecken, erschien auf die Dauer nicht aussichtsreich. Daher bildete sich in diesem Schrifttum früh eine andere Ansicht der Sache aus, die sehr viel tonischer wirken konnte. Sie geht auf die Physiognomiker des achtzehnten Jahrhunderts zurück. Mit deren solideren Bemühungen hat sie allerdings wenig zu tun. Bei Lavater oder bei Gall war neben der Spekulation und Schwärmerei echte Empirie mit im Spiel. Die Physiologien zehrten von deren Kredit, ohne aus Eigenem dazuzugeben. Sie versicherten, jedermann sei, von Sachkenntnis ungetrübt, imstande, Beruf, Charakter, Herkunft und Lebensweise der Passanten abzulesen. Bei ihnen erscheint diese Gabe als eine Fähigkeit, die die Feen dem Großstädter in die Wiege legen. Mit solchen Gewißheiten war vor allen andern Balzac in seinem Element. Seine Vorliebe für uneingeschränkte Aussagen fuhr gut mit ihnen. »Das Genie«, schreibt er beispielsweise, »ist im Menschen so sichtbar, daß der Ungebildetste, wenn er sich in Paris ergeht und dabei einen großen Künstler kreuzt, sofort wissen wird, woran er ist.«<sup>9</sup> Delvau, Baudelaires Freund und der interessanteste unter den kleinen Meistern des Feuilletons, will das Publikum von Paris nach seinen verschiedenen Schichten so leicht auseinanderhalten wie ein Geologe die Schichtungen im Gestein. Ließ sich dergleichen tun, dann war allerdings das Leben in der Großstadt nicht entfernt so beunruhigend, wie es den Menschen wahrscheinlich vorkam. Dann war es nur eine Floskel, wenn Baudelaire fragt, »was sind die Gefahren des Waldes und der Prärie mit den täglichen Chocks und Konflikten in der zivilisierten Welt verglichen? Ob der Mensch auf dem Boulevard sein Opfer unterfaßt oder in unbe-

8 Foucaud, l. c. (S. 520) p. 222/223.

9 Honoré de Balzac: *Le cousin Pons*. Ed. Conard. Paris 1914, p. 130.

kannten Wäldern seine Beute durchbohrt – bleibt er nicht hier und dort das vollkommenste aller Raubtiere?«<sup>10</sup>

Baudelaire gebraucht für dieses Opfer den Ausdruck »dupe«; das Wort bezeichnet den Betrogenen, Genasführten; zu ihm steht der Menschenkenner im Gegensatz. Je weniger geheuer die Großstadt wird, desto mehr Menschenkenntnis, so dachte man, gehört dazu, in ihr zu operieren. In Wahrheit führt der verschärfte Konkurrenzkampf den Einzelnen vor allem dahin, seine Interessen gebieterisch anzumelden. Deren präzise Kenntnis wird, wenn es gilt, das Verhalten eines Menschen abzuschätzen, oft viel dienlicher als die seines Wesens sein. Die Gabe, deren der Flaneur sich so gerne rühmt, ist darum eher eines der Idole, die schon Baco auf dem Markte ansiedelt. Baudelaire hat diesem Idol kaum gehuldigt. Der Glaube an die Erbsünde feite ihn gegen den Glauben an Menschenkenntnis. Er hielt es mit de Maistre, der seinerseits das Studium des Dogmas mit dem des Baco vereinigt hatte.

Die beruhigenden Mittelchen, welche die Physiologen feilhielten, waren bald abgetan. Der Literatur dagegen, die sich an die beunruhigenden und bedrohlichen Seiten des städtischen Lebens gehalten hat, sollte eine große Zukunft beschieden sein. Auch diese Literatur hat es mit der Masse zu tun. Sie verfährt aber anders als die Physiologien. Ihr liegt an der Bestimmung von Typen wenig; sie geht vielmehr den Funktionen nach, welche der Masse in der großen Stadt eigen sind. Unter ihnen drängte eine sich auf, die schon ein Polizeibericht um die Wende des neunzehnten Jahrhunderts hervorhebt. »Es ist fast unmöglich«, schreibt ein pariser Geheimagent im Jahre 1798, »gute Lebensart in einer dicht massierten Bevölkerung aufrecht zu erhalten, wo jeder einzelne allen andern sozusagen unbekannt ist und daher vor niemandem zu erröten braucht.«<sup>11</sup> Hier erscheint die Masse als das Asyl, das den Asozialen vor seinen Verfolgern schützt. Unter ihren bedrohlichen Seiten hat sich diese am zeitigsten angekündigt. Sie steht im Ursprung der Detektivgeschichte.

In Zeiten des Terrors, wo jedermann etwas vom Konspirateur

<sup>10</sup> II, p. 637.

<sup>11</sup> cit. Adolphe Schmidt: *Tableaux de la révolution française*. Publiés sur les papiers inédits du département et de la police secrète de Paris. Bd. 3. Leipzig 1870, p. 337.

an sich hat, wird auch jedermann in die Lage kommen, den Detektiv zu spielen. Die Flanerie gibt ihm darauf die beste Anwartschaft. »Der Beobachter«, sagt Baudelaire, »ist ein Fürst, der überall im Besitze seines Inkognitos ist.«<sup>12</sup> Wenn der Flaneur dergestalt zu einem Detektiv wider Willen wird, so kommt ihm das gesellschaftlich sehr zupass. Es legitimiert seinen Müßiggang. Seine Indolenz ist eine nur scheinbare. Hinter ihr verbirgt sich die Wachsamkeit eines Beobachters, der den Missetäter nicht aus den Augen läßt. So sieht der Detektiv ziemlich weite Gefilde seinem Selbstgefühl aufgetan. Er bildet Formen des Reagierens aus, wie sie dem Tempo der Großstadt anstehen. Er erhascht die Dinge im Flug; er kann sich damit in die Nähe des Künstlers träumen. Den geschwinden Stift des Zeichners lobt jedermann. Balzac will Künstlerschaft überhaupt an geschwindes Erfassen gebunden wissen\*. – Kriminalistischer Spürsinn mit der gefälligen Nonchalance des Flaneurs vereinigt gibt den Aufriß von Dumas' »Mohicans de Paris«. Ihr Held entschließt sich, auf Abenteuer auszuziehen, indem er einem Fetzen Papier nachgeht, den er den Winden zum Spiel überlassen hat. Welche Spur der Flaneur auch verfolgen mag, jede wird ihn auf ein Verbrechen führen. Damit ist angedeutet, wie auch die Detektivgeschichte, ihres nüchternen Kalküls ungeachtet, an der Phantasmagorie des pariser Lebens mitwirkt. Noch verklärt sie nicht den Verbrecher; aber sie verklärt seine Gegenspieler und vor allem die Jagdgründe, in denen sie ihn verfolgen. Messac hat gezeigt, wie man sich bemüht, dabei Reminiszenzen an Cooper heranzuziehen<sup>13</sup>. Das Interessante an Coopers Einfluß ist: man verbirgt ihn nicht, man stellt ihn vielmehr zur Schau. In den erwähnten »Mohicans de Paris« liegt die Schaustellung schon im Titel; der Autor macht dem Leser die Aussicht, ihm in Paris einen Urwald und eine Prärie zu öffnen. Das holzgeschnittene Frontispice zum dritten Band zeigt eine bebuschte, damals wenig begangene Straße; die Beschriftung der Ansicht lautet: »Der

\* In »Seraphita« spricht Balzac von einer »schnellen Schau, deren Perzeptionen der Phantasie in raschem Wechsel die gegensätzlichsten Landschaften der Erde zur Verfügung stellen«.

<sup>12</sup> II, p. 333.

<sup>13</sup> vgl. Régis Messac: Le »Detective Novel« et l'influence de la pensée scientifique. Paris 1929.

Urwald in der d'Enfer-Straße«. Der Verlagsprospekt dieses Werkes umreißt den Zusammenhang mit einer großartigen Floskel, in der man die Hand des von sich begeisterten Verfassers vermuten darf: »Paris – die Mohikaner . . . diese beiden Namen prallen aufeinander wie das Qui vive zweier gigantischer Unbekannter. Es trennt die beiden ein Abgrund; er ist von den Funken jenes elektrischen Lichtes durchzuckt, das seinen Herd in Alexandre Dumas hat.« Féval versetzte schon früher eine Rothaut in weltstädtische Abenteuer. Sie heißt Tovah und bringt es fertig, auf einer Ausfahrt in einem Fiaker ihre vier weißen Begleiter so zu skalpieren, daß der Kutscher nichts davon merkt. Die »Mystères de Paris« weisen gleich zu Beginn auf Cooper, um zu versprechen, daß ihre Helden aus der pariser Unterwelt »nicht minder der Zivilisation entrückt sind als die Wilden, die Cooper so trefflich darstellt«. Besonders ist aber Balzac nicht müde geworden, auf Cooper als auf sein Vorbild hinzuweisen. »Die Poesie des Schreckens, von der die amerikanischen Wälder, in denen feindliche Stämme auf dem Kriegspfad einander begegnen, voll sind – diese Poesie, die Cooper so zustatten gekommen ist, eignet genau so den kleinsten Details des pariser Lebens. Die Passanten, die Läden, die Mietkutschen oder ein Mann, der gegen ein Fenster lehnt, all das interessierte die Leute von Peyrades Leibwache ebenso brennend wie ein Baumstumpf, ein Biberbau, ein Felsen, eine Büffelhaut, ein unbewegliches Canoe oder ein treibendes Blatt den Leser eines Romans von Cooper.« Balzacs Intrige ist reich an Spielformen zwischen Indianer- und Detektivgeschichte. Früh hat man seine »Mohicaner im spencer« und »Huronen im Gehrock« beanstandet<sup>14</sup>. Andererseits schreibt Hippolyte Babou, der Baudelaire nahestand, rückblickend im Jahre 1857: »Wenn Balzac . . . die Mauern durchbricht, um der Beobachtung freie Bahn zu geben . . ., so horcht man an den Türen . . ., man verhält sich mit einem Wort . . . wie unsre Nachbarn, die Engländer, in ihrer Prüderie sagen, als police detective.«<sup>15</sup>

Die Detektivgeschichte, deren Interesse in einer logischen Konstruktion liegt, die als solche der Kriminalnovelle nicht eignen muß, erscheint für Frankreich zum ersten Male mit den Über-

<sup>14</sup> vgl. André Le Breton: Balzac. L'homme et l'œuvre. Paris 1905, p. 83.

<sup>15</sup> Hippolyte Babou: La vérité sur le cas de M. Champfleury. Paris 1857, p. 30.



setzungen der Poeschen Erzählungen: »Das Geheimnis der Marie Roget«, »Der Doppelmord in der rue Morgue«, »Der entwendete Brief«. Mit der Übertragung dieser Modelle hat Baudelaire die Gattung adoptiert. Poes Werk ging durchaus in sein eigenes ein; und Baudelaire betont diesen Sachverhalt, indem er sich solidarisch mit der Methode macht, in der die einzelnen Gattungen, denen Poe sich zuwandte, übereinkommen. Poe ist einer der größten Techniker der neueren Literatur gewesen. Er als erster hat es, wie Valéry bemerkt<sup>16</sup>, mit der wissenschaftlichen Erzählung, mit der modernen Kosmogonie, mit der Darstellung pathologischer Erscheinungen versucht. Diese Gattungen galten ihm als exakte Hervorbringungen einer Methode, für die er allgemeine Geltung beanspruchte. Genau darin trat ihm Baudelaire zur Seite und im Sinne von Poe schreibt er: »Die Zeit ist nicht fern, da man verstehen wird, daß eine Literatur, die sich weigert, brüderlich vereint mit der Wissenschaft und mit der Philosophie ihren Weg zu machen, eine mörderische und selbstmörderische Literatur ist.«<sup>17</sup> Die Detektivgeschichte, die folgenreichste unter den technischen Errungenschaften von Poe, gehörte einem Schrifttum an, das dem Baudelaireschen Postulat Genüge tat. Ihre Analyse macht einen Teil der Analyse von Baudelaires eigenem Werk, unbeschadet der Tatsache, daß von ihm keine solchen Geschichten verfaßt worden sind. Als *disiecta membra* kennen die »Fleurs du mal« drei von ihren entscheidenden Elementen: das Opfer und den Tatort (»Une martyre«), den Mörder (»Le vin de l'assassin«), die Masse (»Le crépuscule du soir«). Es fehlt das vierte, das dem Verstand erlaubt, diese affektschwangere Atmosphäre zu durchdringen. Baudelaire hat keine Detektivgeschichte verfaßt, weil die Identifikation mit dem Detektiv ihm nach seiner Triebstruktur unmöglich gewesen ist. Der Kalkül, das konstruktive Moment stand bei ihm auf der Seite des Asozialen. Es ist ganz und gar in die Grausamkeit eingebracht. Baudelaire ist ein zu guter Leser von Sade gewesen, um mit Poe konkurrieren zu können\*.

\* »Man muß immer auf Sade ... zurückgreifen, um das Böse zu erklären.« (II, p. 694).

16 vgl. Baudelaire: *Les fleurs du mal*. Ed. Crès. Paris 1928. – Introduction de Paul Valéry.

17 II, p. 424.

Der ursprüngliche gesellschaftliche Inhalt der Detektivgeschichte ist die Verwischung der Spuren des Einzelnen in der Großstadtmenge. Eingehend widmet Poe sich diesem Motiv im »Geheimnis der Marie Roget«, der umfangreichsten von seinen Kriminalnovellen. Gleichzeitig ist diese Novelle der Prototyp der Verwertung journalistischer Informationen bei der Aufdeckung von Verbrechen. Poes Detektiv, der Chevalier Dupin arbeitet hier nicht auf Grund des Augenscheins sondern der Berichte der Tagespresse. Die kritische Analyse ihrer Berichte gibt das Gerüst der Erzählung ab. Unter anderm muß der Zeitpunkt des Verbrechens ermittelt werden. Ein Blatt, der »Commerciel«, vertritt die Ansicht, Marie Roget, die Ermordete, sei unmittelbar nachdem sie die mütterliche Wohnung verlassen habe, beseitigt worden. »Es ist unmöglich – schreibt er –, daß eine junge Frau, die mehreren tausend Personen bekannt war, auch nur drei Straßenecken weit gekommen wäre, ohne auf einen Passanten zu stoßen, dem ihr Gesicht bekannt war . . .« Das ist nun die Vorstellungsweise eines Mannes, der im öffentlichen Leben steht und seit langem in Paris ansässig ist, der sich im übrigen in dieser Stadt fast immer in der Gegend der öffentlichen Verwaltungsgebäude bewegt. Sein Kommen und Gehen spielt sich in regelmäßigen Fristen in einem beschränkten Sektor ab und in ihm bewegen sich Leute, die Beschäftigungen nachgehen, welche der seinen ähneln; diese Leute interessieren sich daher für ihn, und sie nehmen von seiner Person Notiz. Demgegenüber darf man sich die Wege, wie sie gewöhnlich von Marie in der Stadt beschrieben wurden als unregelmäßig vorstellen. In dem besondern Falle, mit dem wir es zu tun haben, muß für wahrscheinlich gelten, daß ihr Weg von dem üblicherweise von ihr beschriebenen abwich. Die Parallele, von der der »Commerciel« offenbar ausging, wäre nur dann statthaft, wenn die beiden in Frage stehenden Personen den Weg durch die ganze Stadt gemacht hätten. Für diesen Fall wären unter der Voraussetzung, daß sie gleich viel Bekannte hätten, die Chancen, auf die gleiche Menge von Bekannten zu stoßen, für sie die gleichen. Ich meine teils halte es nicht nur für möglich sondern für unendlich wahrscheinlich, daß Marie zu jeder beliebigen Zeit von ihrer Wohnung zu der ihrer Tante einen beliebigen Weg einschlagen konnte, ohne auf einen einzigen Passanten zu stoßen, den sie

gekannt hätte oder dem sie bekannt gewesen wäre. Um in dieser Frage zu einem richtigen Urteil zu kommen und sie sachgerecht zu beantworten, muß man sich das ungeheure Mißverhältnis vor Augen halten, das zwischen der Anzahl von Bekannten selbst des überlaufensten Individuums und der Gesamtbevölkerung von Paris besteht.«<sup>18</sup> Läßt man den Zusammenhang außer acht, der diese Reflexionen bei Poe heraufführt, so verliert der Detektiv seine Kompetenz, aber nicht das Problem seine Gültigkeit. Es liegt abgewandelt einem von den berühmtesten Gedichten der »Fleurs du mal«, dem Sonett »A une passante« zugrunde.

La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair . . . puis la nuit! – Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!<sup>19</sup>

Das Sonett »A une passante« stellt die Menge nicht als das Asyl des Verbrechers sondern als das der den Dichter fliehenden Liebe dar. Man darf sagen, es handelt von der Funktion der Menge nicht im Dasein des Bürgers sondern in dem des Erotikers. Auf den ersten Blick scheint diese Funktion negativ; aber sie ist es nicht. Die Erscheinung, welche ihn fasziniert – weit entfernt, sich dem Erotiker in der Menge nur zu entziehen, wird ihm durch diese Menge erst zugetragen. Die Entzückung des Städters

18 Edgar Poe: *Histoires extraordinaires*. Traduction de Charles Baudelaire. (Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*. Bd. 5; Traductions I. Ed. Calmann Lévy.) Paris 1885, p. 484-486.

19 I, p. 106.

ist eine Liebe nicht sowohl auf den ersten als auf den letzten Blick. Das »jamais« ist der Höhepunkt der Begegnung, an dem die Leidenschaft, scheinbar vereitelt, in Wahrheit erst als Flamme aus dem Poeten schlägt. In ihr verbrennt er; doch aus ihr steigt kein Phönix. Die Neugeburt der ersten Terzine eröffnet eine Ansicht von dem Geschehen, die im Lichte der vorangehenden Strophe sehr problematisch erscheint. Was den Körper im Krampf zusammenzieht, das ist nicht die Betroffenheit dessen, von dem ein Bild in allen Kammern seines Wesens Besitz ergreift; es hat mehr von dem Chock, mit dem ein gebieterisches Gelüst unvermittelt den Einsamen überkommt. Der Zusatz »comme un extravagant« spricht das beinahe aus; der Ton, der vom Dichter darauf gelegt wird, daß die Frauenerscheinung in Trauer ist, ist nicht danach angetan, es geheim zu halten. Es besteht in Wahrheit ein tiefer Bruch zwischen den Vierzeilern, die den Vorgang dartun, und den Terzinen, die ihn verklären. Wenn Thibaudet von diesen Versen gesagt hat, »daß sie nur in einer Großstadt entstehen konnten«<sup>20</sup>, so bleibt er an ihrer Oberfläche. Ihre innere Figur prägt sich darin aus, daß in ihnen die Liebe selbst von der Großstadt stigmatisiert erkannt wird\*. Seit Louis Philippe findet man im Bürgertum das Bestreben, sich für die Spurlosigkeit des Privatlebens in der großen Stadt zu entschädigen. Das versucht es innerhalb seiner vier Wände. Es ist als habe es seine Ehre darein gesetzt, die Spur, wenn schon nicht seiner Erdentage so doch seiner Gebrauchsartikel und Requisiten in Äonen nicht untergehen zu lassen. Unverdrossen nimmt es den Abdruck von einer Fülle von Gegenständen; für Pantoffeln und Taschenuhren, für Thermometer und Eierbecher, für Bestecke und Regenschirme bemüht es sich um Futterale und Etuis. Es bevorzugt Sammet- und Plüschbezüge, die den Abdruck jeder Berührung aufbewahren. Dem Makartstil – dem Stil des ausgehenden Second Empire – wird die Wohnung zu

\* Das Motiv der Liebe zu der Passantin wird von einem Gedicht des frühen George aufgenommen. Das Entscheidende ist ihm entgangen – die Strömung, mit der die Frau von der Menge getragen an dem Dichter vorüberstreift. So kommt es zu einer befangenen Elegie. Die Blicke des Sprechenden sind, wie er seiner Dame gestehen muß, »feucht vor sehnen fortgezogen | eh sie in deine sich zu tauchen trauten« (Stefan George: Hymnen Pilgerfahrten Algalab. 7. Aufl., Berlin 1922, p. 23). Baudelaire läßt darüber keinen Zweifel, daß er der Passantin tief in die Augen gesehen hat.  
20 Albert Thibaudet: Intérieurs. Baudelaire, Fromentin, Amiel. Paris 1924, p. 22.

einer Art Gehäuse. Er begreift sie als Futteral des Menschen und bettet ihn mit all seinem Zubehör in sie ein, seine Spur so betreuend wie im Granit die Natur eine tote Fauna. Es braucht dabei nicht verkannt zu werden, daß der Vorgang seine zwei Seiten hat. Der reale oder sentimentale Wert der derart aufbewahrten Gegenstände wird unterstrichen. Sie werden dem profanen Blick des Nichteigentümers entzogen, und insbesondere wird ihr Umriss auf bezeichnende Art verwischt. Es hat nichts Befremdendes, daß die Abwehr der Kontrolle, wie sie den Asozialen zur zweiten Natur wird, im besitzenden Bürgertum wiederkehrt. – Man kann in diesen Gepflogenheiten die dialektische Illustration eines Textes erblicken, der im »Journal officiel« in vielen Fortsetzungen erschienen ist. Bereits 1836 hatte Balzac in der »Modeste Mignon« geschrieben: »Arme Frauen Frankreichs! ihr möchtet wohl gerne unbekannt bleiben, um euren kleinen Liebesroman zu spinnen. Aber wie soll euch das in einer Zivilisation glücken, die auf den öffentlichen Plätzen Abgang und Ankunft der Kutschen verzeichnen läßt, die die Briefe zählt und sie bei der Aufgabe einmal und bei der Auslieferung nochmals abstempelt, die die Häuser mit Nummern versieht und bald das ganze Land bis auf die kleinste Parzelle . . . in ihren Katastern wird stehen haben.«<sup>21</sup> Ein ausgedehntes Kontrollnetz hatte seit der französischen Revolution das bürgerliche Leben immer fester in seine Maschen eingeschnürt. Für das Fortschreiten der Normierung gibt in der Großstadt die Häuserzählung einen brauchbaren Anhalt ab. Die Verwaltung Napoleons hatte sie 1805 für Paris verbindlich gemacht. In proletarischen Vierteln war diese einfache Polizeimaßnahme allerdings auf Widerstände gestoßen; von dem Quartier der Schreiner, Saint-Antoine, heißt es noch 1864: »Wenn man einen der Bewohner dieser Vorstadt nach seiner Adresse fragt, wird er stets den Namen geben, den sein Haus trägt, und nicht die kalte, offizielle Nummer.«<sup>22</sup> Solche Widerstände vermochten natürlich auf die Dauer nichts gegen das Bestreben, durch ein vielfältiges Gewebe von Registrierungen den Ausfall von Spuren zu kompensieren, den das Verschwinden der Menschen in den Massen der großen

21 Balzac: *Modeste Mignon*. Ed. du Siècle. Paris 1850, p. 99.

22 Sigmund Engländer: *Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen*. Dritter Theil. Hamburg 1864, p. 126.

Städte mit sich bringt. Baudelaire fand sich durch dieses Bestreben ebenso beeinträchtigt wie irgendein Krimineller. Auf der Flucht vor den Gläubigern schlug er sich in Cafés oder in Lesezirkel. Es traf sich, daß er zwei Domizile zugleich bewohnte – aber an Tagen, an denen die Miete fällig wurde, nächtigte er oft bei Freunden in einem dritten. So trieb er sich in der Stadt herum, welche dem Flaneur längst nicht mehr Heimat war. Jedes Bett, in das er sich legte, war für ihn zu einem »lit hasardeux«<sup>23</sup> geworden. Crépet zählt zwischen 1842 und 1858 vierzehn pariser Adressen von Baudelaire.

Technische Maßnahmen mußten dem administrativen Kontrollprozeß zu Hilfe kommen. Am Anfang des Identifikationsverfahrens, dessen derzeitiger Standard durch die Bertillonsche Methode gegeben ist, steht die Personalbestimmung durch Unterschrift. In der Geschichte dieses Verfahrens stellt die Erfindung der Photographie einen Einschnitt dar. Sie bedeutet für die Kriminalistik nicht weniger als die des Buchdrucks für das Schrifttum bedeutet hat. Die Photographie ermöglicht zum ersten Mal, für die Dauer und eindeutig Spuren von einem Menschen festzuhalten. Die Detektivgeschichte entsteht in dem Augenblick, da diese einschneidendste aller Eroberungen über das Inkognito des Menschen gesichert war. Seither ist kein Ende der Bemühungen abzusehen, ihn dingfest im Reden und Tun zu machen.

Poes berühmte Novelle »Der Mann der Menge« ist etwas wie das Röntgenbild einer Detektivgeschichte. Der umkleidende Stoff, den das Verbrechen darstellt, ist in ihr weggefallen. Die bloße Armatur ist geblieben: der Verfolger, die Menge, ein Unbekannter, der seinen Weg durch London so einrichtet, daß er immer in deren Mitte bleibt. Dieser Unbekannte ist *der* Flaneur. So ist er von Baudelaire auch verstanden worden, als er in seinem Guys-Essay den Flaneur »l'homme des foules« genannt hat. Aber Poes Beschreibung dieser Figur ist frei von der Konnivenz, die Baudelaire ihr entgegenbrachte. Der Flaneur ist für Poe vor allem einer, dem es in seiner eigenen Gesellschaft nicht geheuer ist. Darum sucht er die Menge; nicht weit davon wird der Grund, aus dem er sich in ihr verbirgt, zu suchen sein. Den Unterschied zwischen dem Asozialen und dem Flaneur verwischt Poe vorsätzlich. Ein Mann wird in dem Maße verdächtiger als

23 I, p. 115.

er schwerer aufzutreiben ist. Von längerer Verfolgung abste-  
hend, faßt im stillen der Erzähler seine Erkenntnis so zusam-  
men: »Dieser alte Mann ist die Verkörperung, ist der Geist des  
Verbrechens«, sagte ich zu mir. »Er kann nicht allein sein; er ist  
der Mann der Menge.«<sup>24</sup>

Das Interesse des Lesers wird vom Verfasser nicht für diesen  
Mann allein beansprucht; es wird sich mindestens gleich sehr an  
die Schilderung der Menge heften. Dies aus dokumentarischen  
Gründen ebenso wie aus künstlerischen. In beiden Hinsichten  
ragt sie hervor. Was zuerst frappiert, ist, wie hingerissen der  
Erzähler dem Schauspiel der Menge folgt. Dem folgt auch, in  
einer bekannten Erzählung E. T. A. Hoffmanns, der Vetter an  
seinem Eckfenster. Aber wie befangen geht der Blick dessen über  
die Menge hin, der in seinem Hauswesen installiert ist. Und wie  
durchdringend ist der des Mannes, der durch die Scheiben des  
Kaffeehauses starrt. In dem Unterschied der Beobachtungspo-  
sten steckt der Unterschied zwischen Berlin und London. Auf  
der einen Seite der Privatier; er sitzt im Erker wie in einer  
Rangloge; wenn er auf dem Markt sich deutlicher umsehen will,  
so hat er einen Operngucker zur Hand. Auf der andern Seite der  
Konsument, der namenlose, der ins Kaffeehaus eintritt und es  
in kurzem, angezogen von dem Magneten der Masse, von dem  
er unablässig bestrichen wird, wieder verlassen wird. Auf der  
einen Seite ein Vielerlei kleiner Genrebilder, die insgesamt ein  
Album von kolorierten Stichen bilden; auf der andern Seite ein  
Aufriß, der einen großen Radierer zu inspirieren imstande wäre;  
eine unabsehbare Menge, in welcher keiner dem andern ganz  
deutlich und keiner dem andern ganz undurchschaubar ist. Dem  
deutschen Kleinbürger sind seine Grenzen eng gesteckt. Und  
doch war Hoffmann nach seiner Veranlagung von der Familie  
der Poe und der Baudelaire. In den biographischen Bemerkun-  
gen zu der Originalausgabe seiner letzten Schriften wird ange-  
merkt: »Von der freien Natur war Hoffmann nie ein besonde-  
rer Freund. Der Mensch, Mittheilung mit, Beobachtungen über,  
das bloße Sehen von Menschen, galt ihm mehr als Alles. Ging  
er im Sommer spazieren, was bei schönem Wetter täglich gegen

24 Poe: *Nouvelles histoires extraordinaires*. Traduction de Charles Baudelaire. (Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*. Bd. 6; Traductions II. Ed. Calmann Lévy.) Paris 1887, p. 102.

Abend geschah, so ... fand sich nicht leicht ein Weinhaus, ein Conditorladen, wo er nicht eingesprochen, um zu sehen, ob und welche Menschen da seyen.«<sup>25</sup> Später klagte ein Dickens, wenn er auf Reisen war, immer wieder über den Mangel an Straßenlärm, der ihm für seine Produktion unerlässlich sei. »Ich kann nicht sagen, wie sehr die Straßen mir fehlen«, schrieb er 1846 aus Lausanne, in der Arbeit an »Dombey und Sohn« begriffen. »Es ist, als ob sie meinem Gehirn etwas gäben, dessen es, wenn es arbeiten soll, nicht entbehren kann. Eine Woche, vierzehn Tage kann ich wunderbar schreiben an einem entlegenen Orte; ein Tag in London genügt dann, mich wieder aufzuziehen ... Aber die Mühe und Arbeit, zu schreiben, Tag für Tag, ohne diese magische Laterne, ist ungeheuer ... Meine Figuren scheinen stillstehen zu wollen, wenn sie keine Menge um sich haben.«<sup>26</sup> Unter dem vielen, was Baudelaire an dem verhaßten Brüssel aussetzt, erfüllt eines ihn mit besonderem Groll: »Keine Schaufenster. Die Flanerie, die von Völkern mit Phantasie geliebt wird, ist in Brüssel nicht möglich. Es gibt nichts zu sehen, und die Straßen sind unbenutzbar.«<sup>27</sup> Baudelaire liebte die Einsamkeit; aber er wollte sie in der Menge.

Im Verlaufe seiner Erzählung läßt Poe es dunkel werden. Er verweilt bei der Stadt im Gaslicht. Die Erscheinung der Straße als Interieur, in der die Phantasmagorie des Flaneurs sich zusammenfaßt, ist von der Gasbeleuchtung nur schwer zu trennen. Das erste Gaslicht brannte in den Passagen. In Baudelaires Kindheit fällt der Versuch, unter freiem Himmel es zu verwerthen; man stellte auf der Place Vendôme Kandelaber auf. Unter Napoleon III. wächst die Zahl der pariser Gaslaternen in schneller Folge<sup>28</sup>. Das erhöhte die Sicherheit in der Stadt; es machte die Menge auf offener Straße auch des Nachts bei sich selber heimisch; es verdrängte den Sternenhimmel aus dem Bilde der großen Stadt zuverlässiger als das durch ihre hohen Häuser ge-

25 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Ausgewählte Schriften. Bd. 15: Leben und Nachlaß. Von Julius Eduard Hitzig. Bd. 3. 3. Aufl., Stuttgart 1839, p. 32-34.

26 cit. anon. [Franz Mehring]: Charles Dickens, in: Die Neue Zeit 30 (1911/12), Bd. I, p. 622.

27 II, p. 710.

28 vgl. (Marcel Poëte [u. a.]): La transformation de Paris sous le Second Empire. Exposition de la Bibliothèque et des travaux historique de la ville de Paris. Organisée avec le concours des collections de P. Blondel [u. a.]. Paris 1910, p. 65.



schah. »Ich ziehe den Vorhang hinter der Sonne zu; nun ist sie zu Bett gebracht wie es sich gehört; ich sehe fortan kein anderes Licht als das der Gasflamme.«<sup>29\*</sup> Mond und Sterne sind nicht mehr erwähnenswert.

In der Blütezeit des Second Empire schlossen die Läden in den Hauptstraßen nicht vor zehn Uhr abends. Es war die große Zeit des noctambulisme. »Der Mensch«, schrieb damals Delvau in dem der zweiten Stunde nach Mitternacht gewidmeten Kapitel seiner »Heures parisiennes«, »darf sich von Zeit zu Zeit ausruhen; Haltepunkte und Stationen sind ihm erlaubt; aber er hat nicht das Recht zu schlafen.«<sup>30</sup> Am genfer See gedenkt Dickens wehmütig Genuas, wo er zwei Meilen Straße hatte, in deren Beleuchtung er in den Nächten herumirren konnte. Später als mit dem Aussterben der Passagen die Flanerie aus der Mode kam und auch Gaslicht nicht mehr für vornehm galt, schien einem letzten Flaneur, der traurig durch die leere Passage Colbert schlenderte, das Flackern der Kandelaber nur noch die Angst ihrer Flamme zur Schau zu tragen, am Monatsende nicht mehr bezahlt zu werden<sup>31</sup>. Damals schrieb Stevenson seine Klage auf das Verschwinden der Gaslaternen. Sie hängt vor allem dem Rhythmus nach, in dem Laternenanzünder durch die Straßen hin eine nach der andern die Laternen entzündeten. Erst hebt sich dieser Rhythmus vom Gleichmaß der Dämmerung ab, nun aber von einem brutalen Chock, mit dem ganze Städte auf einen Schlag im Schein des elektrischen Lichts daliegen. »Dieses Licht sollte nur auf Mörder oder auf Staatsverbrecher fallen oder in Irrenanstalten den Gang erleuchten – Grauen, Grauen zu steigern angetan.«<sup>32</sup> Manches spricht dafür, daß Gaslicht erst spät so idyllisch empfunden wurde wie von Stevenson, der ihm den Nachruf schreibt. Vor allem bezeugt das der fragliche Poesche Text. Unheimlicher ist die Wirkung dieses Lichts kaum zu schildern: »Die Strahlen der Gaslaternen waren zuerst

\* Das gleiche Bild im »Crépuscule du soir«: der Himmel schließt sich langsam wie ein großer Alkoven; vgl. I, p. 108.

29 Julien Lemer: Paris au gaz. Paris 1861, p. 10.

30 Alfred Delvau: Les heures parisiennes. Paris 1866, p. 206.

31 vgl. Louis Veuillot: Les odeurs de Paris. Paris 1914, p. 182.

32 Robert Louis Stevenson: Virginibus Puerisque and Other Papers. London (?), p. 192 (»A Plea for Gas Lamps«).

schwach gewesen als sie noch mit der Abenddämmerung in Streit gelegen hatten. Nun hatten sie gesiegt und warfen ein flackerndes und grelles Licht ringsumher. Alles sah schwarz aus, funkelte aber wie das Ebenholz, mit dem man den Stil Tertullians verglichen hat.«<sup>33</sup> »Im Innern des Hauses«, heißt es bei Poe an anderer Stelle, »ist Gas durchaus unstatthaft. Sein flackerndes, hartes Licht beleidigt das Auge.«<sup>34</sup>

Düster und zerfahren wie das Licht, in welchem sie sich bewegt, erscheint die londoner Menge selbst. Das gilt nicht nur von dem Gesindel, das mit der Nacht »aus den Höhlen«<sup>35</sup> kriecht. Die Klasse der höheren Angestellten wird von Poe folgendermaßen beschrieben: »Ihr Haar war zumeist bereits ziemlich gelichtet, ihr rechtes Ohr stand infolge seiner Verwendung als Träger des Federhalters gewöhnlich etwas vom Kopfe ab. Alle rückten gewohnheitsmäßig mit beiden Händen an ihren Hüten und alle trugen kurze goldene Uhrketten von altmodischer Form.«<sup>36</sup> Auf den unmittelbaren Augenschein ist Poe in seiner Schilderung nicht aus gewesen. Die Gleichförmigkeiten, denen die Kleinbürger durch ihr Dasein in der Menge unterworfen werden, sind übertrieben; ihr Aufzug ist nicht weit davon entfernt, uniform zu sein. Noch erstaunlicher ist die Beschreibung der Menge nach der Art, wie sie sich bewegt. »Die meisten, die vorbeikamen, sahen aus wie Leute, die mit sich zufrieden sind und mit beiden Füßen im Leben stehen. Sie schienen nur daran zu denken, sich durch die Menge ihren Weg zu bahnen. Sie runzelten die Brauen und warfen Blicke nach allen Seiten. Wenn sie von benachbarten Passanten einen Stoß bekamen, zeigten sie sich nicht weiter ungehalten; sie brachten ihre Kleider wieder in Ordnung und hasteten weiter. Andere, und auch diese Gruppe war groß, hatten ungeordnete Bewegungen, ein rot angelaufenes Gesicht, sprachen mit sich selbst und gestikulierten, so als ob sie sich gerade infolge der unzähligen Menge, von der sie umgeben waren, allein vorgekommen wären. Wenn sie unterwegs innehalten mußten, dann hörten diese Leute plötzlich auf zu murmeln; aber

33 Poe: *Nouvelles histoires extraordinaires*, I. c. (S. 551) p. 94.

34 Poe: *Histoires grotesques et sérieuses*. (Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*. Ed. Crépet-Pichois. [Bd. 10.] Paris 1937, p. 207.

35 Poe: *Nouvelles histoires extraordinaires*, I. c. p. 94.

36 Poe, I. c. p. 90/91.

ihre Gestikulation wurde heftiger und sie warteten mit abwesendem, forciertem Lächeln bis die Leute, die ihnen im Wege standen, vorbeiwaren. Wenn man sie anstieß, so grüßten sie diejenigen tief, von denen sie ihren Stoß bekommen hatten, und sie schienen dann höchst befangen.«<sup>37\*</sup> Man sollte denken, die Rede sei von halbtrunkenen, verelendeten Individuen. In Wahrheit handelt es sich um »Leute von gutem Stande, Kaufleute, Advokaten und Börsenspekulanten«<sup>38</sup>. Anderes als eine Psychologie der Klassen ist hier im Spiel\*\*.

Es gibt eine Lithographie von Senefelder, die einen Spielklub darstellt. Nicht einer der auf ihr Abgebildeten geht in der üblichen Weise dem Spiele nach. Jeder ist von seinem Affekt besessen; einer von ausgelassener Freude, ein anderer von Mißtrauen gegen den Partner, ein dritter von dumpfer Verzweiflung, ein vierter von Streitsucht; einer macht Anstalten, um aus der Welt zu gehen. Dies Blatt erinnert in seiner Extravaganz an Poe. Allerdings ist Poes Vorwurf größer, und dem entsprechen auch seine Mittel. Sein Meisterzug in dieser Schilderung besteht darin, daß er die hoffnungslose Isoliertheit der Menschen in ihrem Privatinteresse nicht, wie Senefelder, in der Verschiedenheit ihres Gebarens sondern in ungereimten Gleichförmigkeiten, sei es

\* Zu dieser Stelle findet sich eine Parallele in »Un jour de pluie«. Das Gedicht ist, wenn auch von anderer Hand signiert, Baudelaire zuzuschreiben (vgl. Charles Baudelaire: *Vers retrouvés*. Ed. Jules Mouquet. Paris 1929). Die Analogie des letzten Verses zu Poes Erwähnung von Tertullian ist um so bemerkenswerter als das Stück spätestens 1843 geschrieben ist – zu einer Zeit, da Baudelaire von Poe nicht wußte.

Chacun, nous coudoyant sur le trottoir glissant,  
Egoïste et brutal, passe et nous éclabousse,  
Ou, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse.  
Partout fange, déluge, obscurité du ciel:  
Noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezéchiël (I, p. 211.)

\*\* Das Bild von Amerika, das Marx in sich trug, scheint aus dem gleichen Stoff wie Poes Schilderung. Er hebt die »fieberhaft jugendliche Bewegung der materiellen Produktion« in den Staaten hervor und macht grade sie dafür haftbar, daß »weder Zeit noch Gelegenheit« war, »die alte Geisterwelt abzuschaffen« (Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, I. c. (S. 514) p. 30). Die Physiognomie selbst der Geschäftsleute hat bei Poe etwas Dämonisches. Baudelaire schildert wie bei Einbruch der Dunkelheit »träg wie ein Kaufmannspack die schädlichen Dämonen« (I, p. 108) in der Luft erwachen. Vielleicht ist die Stelle im »Crépuscule du soir« von dem Poeschen Text mitbestimmt.

37 Poe: *Nouvelles histoires extraordinaires*, I. c. (S. 551) p. 89.

38 Poe, I. c. p. 89/90.

ihrer Kleidung, sei es ihres Benehmens zum Ausdruck bringt. Die Servilität, mit der sich die, die Püffe einstecken, obendrein noch entschuldigen, läßt erkennen, woher die Mittel, welche Poe an dieser Stelle einsetzt, stammen. Sie stammen aus dem Repertoire der Klowns. Und er verwendet sie ähnlich wie das später durch die Exzentriks geschehen ist. Bei den Leistungen des Exzentriks ist eine Beziehung auf die Ökonomie offenkundig. In seinen abrupten Bewegungen imitiert er ebensogut die Maschinerie, welche der Materie, wie die Konjunktur, welche der Ware ihre Stöße versetzt. Eine ähnliche Mimesis der »fieberhaften . . . Bewegung der materiellen Produktion« nebst der ihr zugehörigen Geschäftsformen vollziehen die Teilchen der bei Poe geschilderten Menge. Was der Luna-Park, der den kleinen Mann zum Exzentrik macht, später in seinen Wackeltöpfen und verwandten Amusements zustande brachte, das ist in der Beschreibung von Poe vorgebildet. Die Leute verhalten sich bei ihm so als wenn sie nur noch reflektorisch sich äußern könnten. Dies Treiben wirkt noch entmenschter dadurch, daß bei Poe nur Menschen in Rede stehen. Wenn die Menge sich staut, so ist es nicht, weil der Wagenverkehr sie aufhält – er ist nirgends mit einem Wort erwähnt – sondern weil sie durch andere Mengen blockiert wird. In einer Masse von solcher Beschaffenheit konnte die Flanerie keine Blüten treiben.

In Baudelaires Paris war es noch nicht an dem. Noch gab es Fähren, die dort wo später Brücken sich befanden, die Seine querten. Noch konnte, in Baudelaires Todesjahr, ein Unternehmer auf den Gedanken kommen, zur Bequemlichkeit bemittelter Einwohner fünfhundert Sänften zirkulieren zu lassen. Noch waren die Passagen beliebt, in denen der Flaneur dem Anblick des Fuhrwerks enthoben war, das den Fußgänger als Konkurrenten nicht gelten läßt. Es gab den Passanten, welcher sich in die Menge einkeilt; doch gab es auch noch den Flaneur, welcher Spielraum braucht und sein Privatisieren nicht missen will. Müßig geht er als eine Persönlichkeit; so protestiert er gegen die Arbeitsteilung, die die Leute zu Spezialisten macht. Ebenso protestiert er gegen deren Betriebsamkeit. Um 1840 gehörte es vorübergehend zum guten Ton, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen. Der Flaneur ließ sich gern sein Tempo von ihnen vorschreiben. Wäre es nach ihm gegangen, so hätte der

Fortschritt diesen pas lernen müssen. Aber nicht er behielt das letzte Wort sondern Taylor, der das »Nieder mit der Flanerie« zur Parole machte<sup>39</sup>. Mancher suchte sich beizeiten ein Bild von dem zu machen, was kommen sollte. »Der Flaneur«, schreibt Rattier 1857 in seiner Utopie »Paris n'existe pas«, »den man auf dem Pflaster und vor den Auslagen angetroffen hat, dieser nichtige, unbedeutende, ewig schaulustige Typ, der immer auf Sechser-Emotionen aus war und von nichts wußte als von Steinen, Fiakern und Gaslaternen . . . der ist nun Ackerbauer, Winzer, Leinenfabrikant, Zuckerraffineur, Eisenindustrieller geworden.«<sup>40</sup>

Auf seinen Irrfahrten landet der Mann der Menge spät in einem noch viel besuchten Kaufhaus. Er bewegt sich darin wie ein Kundiger. Gab es vielstöckige Warenhäuser zur Zeit von Poe? Wie dem auch sei, Poe läßt den Ruhelosen »etwa andert-halb Stunden« in diesem Kaufhause zubringen. »Er ging von einem Rayon zum andern, ohne etwas zu kaufen noch auch zu sprechen; wie abwesend starrte er auf die Waren.«<sup>41</sup> Wenn die Passage die klassische Form des Interieurs ist, als das die Straße sich dem Flaneur darstellt, so ist dessen Verfallsform das Warenhaus. Das Warenhaus ist der letzte Strich des Flaneurs. War ihm anfangs die Straße zum Interieur geworden, so wurde ihm dieses Interieur nun zur Straße, und er irrte durchs Labyrinth der Ware wie vordem durch das städtische. Es ist ein großartiger Zug in Poes Erzählung, daß sie der frühesten Schilderung des Flaneurs die Figur seines Endes einbeschreibt.

Jules Laforgue hat von Baudelaire gesagt, als erster habe von Paris er »als ein tagtäglich zur hauptstädtischen Existenz Verdammter«<sup>42</sup> gesprochen. Er hätte sagen können, als erster er habe auch von dem Opiat gesprochen, das diesen – und nur diesen – Verdammten zur Erleichterung gegeben ist. Die Menge ist nicht nur das neueste Asyl des Geächteten; sie ist auch das neueste Rauschmittel des Preisgegebenen. Der Flaneur ist ein Preisgebener in der Menge. Damit teilt er die Situation der Ware.

39 vgl. Georges Friedmann: *La crise du progrès. Esquisse d'histoire des idées 1895-1935*. 2<sup>e</sup> éd., Paris 1936, p. 76.

40 Paul-Ernest de Rattier: *Paris n'existe pas*. Paris 1857, p. 74/75.

41 Poe: *Nouvelles histoires extraordinaires*, I. c. (S. 551) p. 98.

42 Jules Laforgue: *Mélanges posthumes*. Paris 1903, p. 111.

Diese Besonderheit ist ihm nicht bewußt. Sie wirkt aber darum auf ihn nicht weniger. Sie durchdringt ihn beseligend wie ein Rauschgift, das ihn für viele Demütigungen entschädigen kann. Der Rausch, dem sich der Flanierende überläßt, ist der der vom Strom der Kunden umbrausten Ware.

Gäbe es jene Wareseele, von welcher Marx gelegentlich im Scherz spricht<sup>43</sup>, so wäre sie die einfühlsamste, die im Seelenreiche je begegnet ist. Denn sie müßte in jedem den Käufer sehen, in dessen Hand und Haus sie sich schmiegen will. Einfühlung ist aber die Natur des Rausches, dem der Flaneur in der Menge sich überläßt. »Der Dichter genießt das unvergleichliche Privileg, daß er nach Gutdünken er selbst und ein anderer sein kann. Wie irrende Seelen, die einen Körper suchen, so tritt er, wann er will, in die Person eines anderen ein. Ihm steht die eines jeglichen frei und offen; wenn ihm gewisse Plätze verschlossen scheinen, so ist es, weil sie in seinen Augen der Mühe wert nicht sind, inspiziert zu werden.«<sup>44</sup> Was hier spricht, ist die Ware selbst. Ja, die letzten Worte geben einen ziemlich genauen Begriff von dem, was sie dem armen Schlucker zumurmelt, der an einer Auslage mit schönen und teuren Sachen vorbeikommt. Sie wollen nichts von ihm wissen; in ihn fühlen sie sich nicht ein. In den Sätzen des bedeutsamen Stücks »Les foudres« spricht mit andern Worten der Fetisch selbst, mit dem Baudelaires sensitive Anlage so gewaltig mitschwingt, daß die Einfühlung in das Anorganische eine der Quellen seiner Inspiration gewesen ist\*.

\* Zu den Belegen, die im ersten Teil hierfür versammelt wurden, kommt als ein gewichtigster das zweite der »Spleen«-Gedichte. Schwerlich hat ein Dichter vor Baudelaire einen Vers geschrieben, der dem »Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées« (I, p. 86) entspräche. Das Gedicht ist durch und durch auf die Einfühlung in eine Materie gestellt, welche eine im doppelten Sinne tote ist. Es ist die anorganische, weiter die aus dem Zirkulationsprozeß ausgeschiedene.

Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!

Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,

Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux;

Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,

Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche

Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche. (I, p. 86).

Das Bild der Sphinx, mit dem das Gedicht schließt, hat die düstere Schönheit von Ladenhütern, wie man sie noch in Passagen antrifft.

43 vgl. Marx: Das Kapital, I. c. (S. 523) p. 95.

44 I, p. 420/421.

Baudelaire war ein Kenner der Rauschmittel. Dennoch ist ihm eine ihrer sozial erheblichsten Wirkungen wohl entgangen. Sie besteht in dem Charme, den die Süchtigen unterm Einfluß der Droge an den Tag legen. Den gleichen Effekt gewinnt ihrerseits die Ware der sie berausenden, sie umrauschenden Menge ab. Die Massierung der Kunden, die den Markt, der die Ware zur Ware macht, eigentlich bildet, steigert deren Charme für den Durchschnittskäufer. Wenn Baudelaire von einem »religiösen Rauschzustand der Großstädte«<sup>45</sup> spricht, so dürfte dessen ungenannt gebliebenes Subjekt die Ware sein. Und die »heilige Prostitution der Seele«, mit der verglichen »das, was die Menschen Liebe nennen, recht klein, recht beschränkt und recht schwächlich«<sup>46</sup> sein soll, kann, wenn die Konfrontation mit der Liebe ihren Sinn behält, wirklich nichts anderes sein als die Prostitution der Warensseele. »Cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe«<sup>47</sup>, sagt Baudelaire. Genau diese poésie und genau diese charité ist es, welche die Prostituierten für sich in Anspruch nehmen. Sie hatten die Geheimnisse des offenen Markts ausprobiert; die Ware hatte da nichts vor ihnen voraus. Auf dem Markte beruhten einige ihrer Reize, und es wurden ebenso viele Machtmittel. Als solche registriert Baudelaire sie im »Crépuscule du Soir«:

A travers les lueurs que tourmente le vent  
 La Prostitution s'allume dans les rues;  
 Comme une fourmilière elle ouvre ses issues;  
 Partout elle se fraye un occulte chemin,  
 Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main;  
 Elle remue au sein de la cité de fange  
 Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange.<sup>48</sup>

Erst die Masse der Einwohner erlaubt der Prostitution diese Streuung über weite Teile der Stadt. Und erst die Masse macht es dem Sexualobjekt möglich, sich an den hundert Reizwirkungen zu berauschen, die es zugleich ausübt.

45 II, p. 627.

46 I, p. 421.

47 I, p. 421.

48 I, p. 108.

Nicht auf jeden wirkte das Schauspiel berauschend, das das Straßenpublikum einer Großstadt bot. Lange ehe Baudelaire sein Prosagedicht »Les foules« verfaßte, hatte Friedrich Engels es unternommen, das Treiben in den londoner Straßen abzuschildern. »So eine Stadt wie London, wo man stundenlang wandern kann, ohne auch nur an den Anfang des Endes zu kommen, ohne dem geringsten Zeichen zu begegnen, das auf die Nähe des platten Landes schließen ließe, ist doch ein eigen Ding. Diese kolossale Centralisation, diese Anhäufung von dritthalb Millionen Menschen auf Einem Punkt hat die Kraft dieser dritthalb Millionen verhundertfacht ... Aber die Opfer, die ... das gekostet hat, entdeckt man erst später. Wenn man sich ein paar Tage lang auf dem Pflaster der Hauptstraßen herumgetrieben ... hat, dann merkt man erst, daß diese Londoner das beste Theil ihrer Menschheit aufopfern mußten, um alle die Wunder der Civilisation zu vollbringen, von denen ihre Stadt wimmelt, daß hundert Kräfte, die in ihnen schlummerten, unthätig blieben und unterdrückt wurden ... Schon das Straßengewühl hat etwas Widerliches, etwas, wogegen sich die menschliche Natur empört. Diese Hunderttausende von allen Klassen und aus allen Ständen, die sich da aneinander vorbeidrängen, sind sie nicht Alle Menschen, mit denselben Eigenschaften und Fähigkeiten, und mit demselben Interesse, glücklich zu werden? ... Und doch rennen sie an einander vorüber, als ob sie gar Nichts gemein, gar Nichts mit einander zu thun hätten, und doch ist die einzige Übereinkunft zwischen ihnen die stillschweigende, daß Jeder sich auf der Seite des Trottoirs hält, die ihm rechts liegt, damit die beiden an einander vorbeischießenden Strömungen des Gedränges sich nicht gegenseitig aufhalten; und doch fällt es Keinem ein, die Andern auch nur eines Blickes zu würdigen. Die brutale Gleichgültigkeit, die gefühllose Isolirung jedes Einzelnen auf seine Privatinteressen tritt um so widerwärtiger und verletzender hervor, je mehr dieser Einzelnen auf den kleinen Raum zusammengedrängt sind.«<sup>49</sup>

Diese »gefühllose Isolierung jedes Einzelnen auf seine Privatinteressen« durchbricht der Flaneur nur scheinbar, indem er den Hohlraum, welchen die seinige in ihm geschaffen hat, mit den

<sup>49</sup> Engels: Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen. 2. Ausg., Leipzig 1848, p. 36/37.



erborgten, zudem erdichteten von Fremden ausfüllt. Es klingt neben der klaren Beschreibung, die Engels gibt, dunkel, wenn Baudelaire schreibt: »Das Vergnügen, in einer Menge sich zu befinden, ist ein geheimnisvoller Ausdruck für den Genuß an der Vervielfältigung der Zahl«<sup>50</sup>; aber der Satz klärt sich, wenn man ihn nicht sowohl vom Standpunkt des Menschen als der Ware gesprochen denkt. Sofern der Mensch, als Arbeitskraft, Ware ist, hat er es allerdings nicht nötig, eigens in die Ware sich zu versetzen. Je mehr diese Seinsweise seiner selbst als die von der Produktionsordnung über ihn verhängte ihm zum Bewußtsein kommt – je mehr er sich proletarisiert –, desto mehr durchdringt ihn der Frosthauch der Warenwirtschaft, desto weniger wird es sein Fall sein, in die Ware sich einzufühlen. Aber so weit war es mit der Klasse der kleinen Bürger, der Baudelaire angehörte, noch nicht gekommen. Auf der Stufenleiter, von der hier die Rede ist, befand sie sich erst im Beginn des Abstiegs. Unausweichlich mußte vielen in ihr die Warennatur ihrer Arbeitskraft eines Tages aufstoßen. Aber dieser Tag war noch nicht gekommen. Bis zu ihm durften sie, wenn man so sagen darf, ihre Zeit hinbringen. Daß unterdessen ihr Teil im besten Fall der Genuß sein konnte, doch nie die Herrschaft, das eben machte die Frist, die ihr von der Geschichte gegeben war, zu einem Gegenstande des Zeitvertreibs. Wer auf Zeitvertreib ausgeht, der sucht Genuß. Es verstand sich jedoch von selber, daß dem Genuß dieser Klasse um so engere Grenzen gezogen waren, je mehr sie ihm *in* dieser Gesellschaft frönen wollte. Weniger beschränkt ließ dieser Genuß sich an, sofern sie ihn *an* ihr zu finden imstande war. Wollte sie es in dieser Art zu genießen bis zur Virtuosität bringen, so durfte sie die Einfühlung in die Ware nicht verschmähen. Sie mußte diese Einfühlung mit der Lust und der Bangigkeit auskosten, die ihr aus dem Vorgefühl von ihrer eigenen Bestimmung als Klasse kam. Sie mußte ihr schließlich ein Sensorium entgegenbringen, das auch Bestoßenem und Faulendem noch die Reize abmerkt. Baudelaire, der im Gedicht an eine Kurtisane »ihr Herz, bestoßen wie einen Pfirsich, reif für weises Lieben« nennt »wie ihren Leib«, besaß dieses Sensorium. Ihm verdankte er den Genuß an dieser Gesellschaft als ein halb bereits von ihr Ausgeschiedener.

In der Haltung des so Genießenden ließ er das Schauspiel der Menge auf sich einwirken. Dessen tiefste Faszination lag aber darin, ihm im Rausch, in welchen es ihn versetzte, die schreckliche gesellschaftliche Wirklichkeit nicht zu entrücken. Er hielt sie sich bewußt; so zwar wie Berauschte wirklicher Umstände »noch« bewußt bleiben. Darum kommt die Großstadt bei Baudelaire beinahe nie in der unmittelbaren Darstellung ihrer Bewohner zum Ausdruck. Die Direktheit und Härte, mit der ein Shelley London im Bild seiner Menschen festhielt, konnte dem Paris von Baudelaire nicht zugute kommen.

Die Hölle ist eine Stadt, sehr ähnlich London –  
Eine volkreiche und eine rauchige Stadt.  
Dort gibt es alle Arten von ruinierten Leuten  
Und dort ist wenig oder gar kein Spaß  
Wenig Gerechtigkeit und noch weniger Mitleid.<sup>51</sup>

Dem Flaneur liegt ein Schleier auf diesem Bild. Die Masse ist dieser Schleier; sie wogt in »den faltigen Mäandern der alten Metropolen«<sup>52</sup>. Sie macht, daß das Grauenhafte auf ihn bezaubernd wirkt<sup>53</sup>. Erst wenn dieser Schleier zerreißt und dem Blick des Flaneurs »einen der volkreichen Plätze« freigibt, »die im Straßenkampfe menschenleer daliegen«<sup>54</sup>, sieht auch er die große Stadt unverstellt.

Bedürfte es eines Zeugnisses für die Gewalt, mit der die Erfahrung der Menge Baudelaire bewegt hat, so wäre es die Tatsache, daß er es unternahm, im Zeichen dieser Erfahrung mit Hugo zu wetteifern. Daß in ihr wenn irgendwo Hugos Stärke lag, war für Baudelaire offenkundig. Er rühmt einen »caractère poétique . . . , interrogatif«<sup>55</sup> an Hugo und sagt ihm nach, er verstehe nicht nur das Klare scharf und klar wiederzugeben, sondern gebe auch mit der unerläßlichen Dunkelheit wieder, was nur dunkel und undeutlich sei offenbart worden. Von den drei Gedichten der »Tableaux parisiens«, die Hugo gewidmet sind,

51 Percy Bysshe Shelley: The Complete Poetical Works. London 1932, p. 346. (»Peter Bell the Third Part«; Übertragung von Brecht.)

52 I, p. 102.

53 vgl. I, p. 102.

54 II, p. 193.

55 II, p. 522.

beginnt eines mit einer Anrufung der menschen erfüllten Stadt – »Wimmelnde Stadt, Stadt, von Träumen erfüllte«<sup>56</sup> – ein anderes verfolgt im »wimmelnden Tableau«<sup>57</sup> der Stadt, durch die Menge hindurch, alte Frauen\*. Die Menge ist in der Lyrik ein neuer Gegenstand. Noch dem Neuerer Sainte-Beuve rühmte man es, als dem Dichter geziemend und angemessen, nach, daß »die Menge ihm unerträglich«<sup>58</sup> sei. Hugo hat während seines Exils in Jersey diesen Gegenstand der Poesie erschlossen. In seinen einsamen Spaziergängen an der Küste gliederte er sich ihm dank einer von den riesigen Antithesen, die seiner Inspiration unerlässlich waren. Die Menge tritt bei Hugo als ein Gegenstand der Kontemplation in die Dichtung ein. Der brandende Ozean ist ihr Modell und der Denker, der diesem ewigen Schauspiel nachsinnt, ist der wahre Ergründer der Menge, in die er sich verliert wie ins Meeresrauschen. »Wie er von der einsamen Klippe hinüberblickt, der Verbannte, nach den großen schicksalvollen Ländern, so blickt er hinab in die Vergangenheiten der Völker ... Er trägt sich und seine Geschicke hinein in die Fülle der Geschehnisse und sie werden ihm lebendig und verfließen mit dem Dasein der natürlichen Mächte, mit dem Meere, den verwitternden Felsen, den treibenden Wolken und den anderen Erhabenheiten, die ein einsames und ruhiges Leben im Verkehr mit der Natur enthält.«<sup>59</sup> »L'océan même s'est ennuoyé de lui«, hat Baudelaire von Hugo gesagt, mit dem Lichtbündel seiner Ironie den brütend auf den Klippen Postierten streifend. Dem Schauspiel der Natur nachzuhängen, fühlte sich Baudelaire nicht bewogen. Seine Erfahrung der Menge trug die Spuren »der Unbill und der tausend Stöße«, die der Passant im Gewühl einer Stadt erleidet und die sein Ichbewußtsein nur um so wacher halten. (Es ist im Grunde eben dies Ichbewußtsein, das er der flanierenden Ware leiht.) Ein Anreiz, das Senkblei

\* In dem Zyklus »Les petites vieilles« unterstreicht das dritte Gedicht die Rivalität durch wörtliche Anlehnung an das dritte Gedicht der Hugoschen Folge »Fantômes«. Es entsprechen sich so eines der vollendetsten Gedichte von Baudelaire und eines von den schwächsten, die Hugo geschrieben hat.

56 I, p. 100.

57 I, p. 103.

58 Sainte-Beuve: *Les consolations*, I. c. (S. 523) p. 125. (Die von Sainte-Beuve aus dem Manuskript veröffentlichte Äußerung stammt von [George] Farcy.)

59 Hugo von Hofmannsthal: Versuch über Victor Hugo. München 1925, p. 49.

des Gedankens in die Tiefe der Welt auszuwerfen, ist die Menge für Baudelaire nie gewesen. Hugo dagegen schreibt: »les profondeurs sont des multitudes«<sup>60</sup> und gibt damit seinem Sinnen einen unermesslichen Spielraum frei. Das Natürlich-Übernatürliche, von dem Hugo als von der Menge betroffen wurde, stellt sich ebenso gut im Walde wie im Tierreich wie in der Brandung dar; in jedem von ihnen kann für Augenblicke die Physiognomie einer großen Stadt aufblitzen. Die »Pente de la rêverie« gibt von der zwischen der Vielzahl alles Lebendigen waltenden Promiskuität einen großartigen Begriff.

La nuit avec la foule, en ce rêve hideux,  
Venait, s'épaississant ensemble toutes deux,  
Et, dans ces régions que nul regard ne sonde,  
Plus l'homme était nombreux, plus l'ombre était profonde.<sup>61</sup>

Und

Foule sans nom! chaos! des voix, des yeux, des pas.  
Ceux qu'on n'a jamais vus, ceux qu'on ne connaît pas.  
Tous les vivants! – cités bourdonnant aux oreilles  
Plus qu'un bois d'Amérique ou des ruches d'abeilles.<sup>62</sup>

Mit der Menge übt die Natur ihr elementares Recht an der Stadt. Aber es ist nicht die Natur allein, die so ihre Rechte wahrnimmt. Es gibt eine erstaunliche Stelle in den »Misérables«, an der das Waldweben als Archetypus des Massendaseins erscheint. »Was in dieser Straße vor sich gegangen war, hätte einen Wald nicht erstaunt; die Schäfte und das Unterholz, die Kräuter, die unentwirrbar ineinander verschlungenen Zweige und die hohen Gräser führen ein Dasein von dunkler Art; durchs unabsehbare Gewimmel huscht Unsichtbares; was unter dem Menschen steht, nimmt durch Nebel das wahr, was über dem Menschen steht.« In diese Darstellung ist eingesenkt, was Hugos Erfahrung mit der Menge eigentümlich gewesen ist. In der Menge tritt, was unter dem Menschen steht, in Verkehr mit dem, was über ihm

60 cit. Gabriel Bounoure: *Abîmes de Victor Hugo*, in: *Mesures*, 15 juillet 1936, p. 39.

61 Hugo: *Œuvres complètes*, I. c. (S. 517) *Poésie*. Bd. 2: *Les orientales, Les feuilles d'automne*. Paris 1880, p. 365.

62 Hugo, I. c. p. 363.

waltet. Diese Promiskuität ist es, die alle andern einschließt. Die Menge erscheint bei Hugo als Zwitterbalg, den ungestalte, übermenschliche Mächte denen ausgeben, die unter dem Menschen sind. Im visionären Einschlag, der in Hugos Konzept von der Menge vorliegt, kommt das gesellschaftliche Sein besser zu seinem Recht als in der ›realistischen‹ Behandlung, die er ihr in der Politik angedeihen ließ. Denn die Menge ist in der Tat ein Naturspiel, wenn man den Ausdruck auf gesellschaftliche Verhältnisse übertragen darf. Eine Straße, eine Feuersbrunst, ein Verkehrsunglück versammeln Leute, die als solche von klassenmäßiger Bestimmtheit frei sind. Sie präsentieren sich als konkrete Ansammlungen; aber gesellschaftlich verbleiben sie doch abstrakt, nämlich in ihren isolierten Privatinteressen. Ihr Modell sind die Kunden, die sich – jeder in seinem Privatinteresse – auf dem Markte um ›die gemeinsame Sache‹ sammeln. Diese Ansammlungen haben vielfach nur statistische Existenz. In ihr bleibt verhüllt, was an ihnen das eigentlich Monströse ausmacht: nämlich die Massierung privater Personen als solcher durch den Zufall ihrer Privatinteressen. Fallen diese Ansammlungen jedoch ins Auge – und dafür sorgen die totalitären Staaten, indem sie die Massierung ihrer Klienten permanent und verbindlich für alle Vorhaben machen –, so tritt ihr Zwittercharakter klar zu Tage. Er tut das vor allem für die Betroffenen selbst. Sie rationalisieren den Zufall der Marktwirtschaft, der sie derart zusammenführt, als ›Schicksal‹, in dem sich ›die Rasse‹ wiederfindet. Sie geben damit zugleich dem Herdentrieb und dem reflektorischen Handeln freies Spiel. Die Völker, die im Vordergrund der westeuropäischen Bühne stehen, machen Bekanntschaft mit dem Übernatürlichen, das Hugo in der Menge entgegentrat. Das historische Vorzeichen dieser Größe hat Hugo allerdings nicht lesen können. Doch hat es sich in seinem Werk als eine sonderbare Entstellung abgedrückt: in Gestalt der spiritistischen Protokolle.

Der Kontakt mit der Geisterwelt, der bekanntlich in Jersey gleich tief auf sein Dasein wie auf seine Produktion wirkte, war, so befremdend das erscheinen mag, vor allem ein Kontakt mit den Massen, wie er dem Dichter in der Verbannung von Hause aus abging. Denn die Menge ist die Daseinsweise der Geisterwelt. So sah Hugo zuvörderst sich selbst als Genius in einer

großen Versammlung der Genien, die seine Ahnen waren. Der »William Shakespeare« geht seitenweise, in großen Rhapsodien die Reihe dieser Geistesfürsten durch, die mit Moses beginnt und mit Hugo endet. Sie macht aber nur eine kleine Schar in der gewaltigen Menge der Abgeschiedenen. Das *ad plures ire* der Römer war Hugos chthonischem Ingenium kein leeres Wort. – Die Spirits der Toten kamen spät, als Boten der Nacht, in der letzten Sitzung. Die Aufzeichnungen von Jersey haben ihre Botschaften aufbewahrt: »Jeder Große wirkt an zwei Werken. An dem Werk, das er als Lebender schafft, und an seinem Geister-Werke ... Der Lebende weiht sich dem ersten Werke. Des Nachts jedoch in der tiefen Stille erwacht, oh Schrecken! der Geister-Schöpfer in diesem Lebenden. Wie? ruft die Kreatur, ist das nicht alles? – Nein, erwidert der Geist, auf und erhebe dich; der Sturm ist los, die Hunde und Füchse heulen, Finsternis allerorten, die Natur schauert; unter der Peitsche Gottes zuckt sie zusammen ... Der Geister-Schöpfer sieht die Phantom-Idee. Die Worte sträuben sich und der Satz erschauert ..., fahl läuft die Scheibe an, Furcht packt die Lampe ... Hüte dich, Lebender, hüte dich, Mensch eines Säkulum, du Vasall eines Gedankens, der von der Erde stammt. Denn das hier ist der Wahnsinn, das hier ist das Grab, das hier ist das Unendliche, das hier ist eine Phantom-Idee.«<sup>63</sup> Der kosmische Schauer im Erlebnis des Unsichtbaren, welchen Hugo an dieser Stelle festhält, hat keine Ähnlichkeit mit dem nackten Schrecken, von dem Baudelaire im spleen überwältigt wurde. Auch brachte Baudelaire für das Hugosche Unternehmen nur wenig Verständnis auf. »Die wahre Zivilisation«, sagte er, »liegt nicht im Tischrücken.« Hugo ging es aber nicht um die Zivilisation. Er fühlte sich in der Geisterwelt eigentlich heimisch. Sie war, könnte man sagen, das kosmische Komplement eines Hauswesens, in dem es auch nicht ohne Grauen abging. Seine Intimität mit den Erscheinungen nimmt ihnen viel von ihrem Erschreckenden. Sie ist auch nicht frei von Betriebsamkeit und verrät an ihnen das Fadenscheinige. Das Pendant zu den Nachtgespenstern sind nichtssagende Abstraktionen, mehr oder minder sinnige Verkörperungen, wie sie auf Denkmälern damals zu Hause waren. »Das Drama«, »die

63 Gustave Simon: Chez Victor Hugo. Les tables tournantes de Jersey. Procès-verbaux des séances. Paris 1923, p. 306-308, 314.

Lyrik, »die Poesie«, »der Gedanke« und viele ähnliche lassen sich in den jerseyer Protokollen unbefangen neben den Stimmen des Chaos hören.

Die unübersehbaren Scharen der Geisterwelt – das dürfte das Rätsel der Lösung näherbringen – sind für Hugo vor allem Publikum. Es ist weniger sonderbar, daß sein Werk Motive des redenden Tisches aufnimmt als daß er es vor ihm zu produzieren pflegte. Der Beifall, mit dem das Jenseits ihm nicht geklagt hat, gab ihm im Exil einen Vorbegriff von dem unermesslichen, welcher ihn im Alter, in der Heimat erwarten sollte. Als an seinem siebenzigsten Geburtstag das Volk der Hauptstadt gegen sein Haus in der Avenue d'Eylau drängte, war das Bild der Woge, die an die Klippe brandet, aber auch die Botschaft der Geisterwelt eingelöst.

Das unergründliche Dunkel des Massendaseins ist zuletzt auch die Quelle von Victor Hugos revolutionären Spekulationen gewesen. In den »Châtiments« ist der befreiende Tag umschrieben als

Le jour où nos pillards, où nos tyrans sans nombre  
Comprendront que quelqu'un remue au fond de l'ombre.<sup>64</sup>

Konnte der im Zeichen der Menge stehenden Vorstellung von der unterdrückten Masse ein zuverlässiges revolutionäres Urteil entsprechen? War sie nicht vielmehr die deutliche Form für dessen wo immer sich herschreibende Beschränktheit? In der Kammerdebatte vom 25. November 1848 hatte Hugo gegen Cavaignacs barbarische Unterdrückung der Junirevolte geschimpft. Aber am 20. Juni hatte er in der Verhandlung über die ateliers nationaux das Wort geprägt: »Die Monarchie hatte ihre Müßiggänger, die Republik hat ihre Tagediebe.«\* Der Re-

\* Pélin, ein kennzeichnender Vertreter der niederen Bohème, schrieb in seinem Blatt »Les boulets rouges. Feuille du club pacifique des droits de l'homme« über diese Rede: »Der citoyen Hugo hat in der Nationalversammlung debütiert. Er erwies sich, wie man erwartet hatte, als Deklamator, Gebärdenmacher und Phrasenheld; im Sinne seines letzten durchtriebenen und verleumderischen Maueranschlags hat er von den Müßiggängern, dem Elend, den Nichtstuern, den Lazzaroni, den Prätorianern der Revolte, den condottieri gesprochen – mit einem Wort, er hat die Metapher strapaziert, um mit einem Angriff auf die ateliers nationaux zu enden.« (anon., *Faits divers*, 64 Hugo: *Œuvres complètes*. I. c. (S. 517) *Poésie*. Bd. 4: *Les châtimens*. Paris 1882, p. 397 (»Le caravane IV«).

flex im Sinne der oberflächlichen Ansicht des Tages und der vertrauensseligsten von der Zukunft wird bei Hugo neben der tiefen Ahnung des im Schoße der Natur und des Volkes sich bildenden Lebens angetroffen. Eine Vermittlung ist Hugo nie gelungen; daß er ihre Notwendigkeit nicht empfunden hat, war die Bedingung des gewaltigen Anspruchs, des gewaltigen Umfangs und wohl auch der gewaltigen Wirkung seines Lebenswerkes bei den Zeitgenossen. In dem »L'argot« überschriebenen Kapitel der »Misérables« treten die beiden widerstreitenden Seiten seiner Natur mit imponierender Schroffheit einander gegenüber. Nach kühnen Blicken in die sprachliche Werkstatt des niederen Volkes schließt der Dichter: »Seit 89 entfaltet sich das gesamte Volk im geläuterten Individuum: es gibt keinen Armen, er hätte denn sein Recht und damit auch den Strahl, der auf ihn fällt; der arme Schlucker trägt in seinem Innern die Ehre Frankreichs; die Würde des Staatsbürgers ist eine innere Wehr; wer frei ist, der ist gewissenhaft; und wer Stimmrecht hat, der regiert.«<sup>65</sup> Victor Hugo sah die Dinge, wie die Erfahrungen der erfolgreichsten literarischen und einer glänzenden politischen Laufbahn sie vor ihn hinstellten. Er war der erste große Schriftsteller, der Kollektivtitel in seinem Werke hat – »Les misérables«, »Les travailleurs de la mer«. Menge hieß ihm, fast im antiken Sinne, die Menge der Klienten – das war seiner Leser- und seiner Wählermassen. Hugo war, mit einem Wort, kein Flaneur.

Für die Menge, die mit Hugo und mit der er ging, gab es keinen Baudelaire. Wohl aber existierte sie, diese Menge, für ihn. Ihr Anblick veranlaßte ihn tagtäglich, die Tiefe seines Mißerfolgs auszuloten. Und das war unter den Gründen, aus denen er diesen Anblick suchte, wohl nicht der letzte. Den verzweifelten Hochmut, der ihn so, gewissermaßen in Schüben, heimsuchte, nährte er am Ruhme von Victor Hugo. Noch heftiger stachelte

in: *Les boulets rouges. Feuille du club pacifique des droits de l'homme* [Rédacteur: Le Cen Pélin], 1re année, No. 1, Du 22 au 25 juin 1848, p. 1.) – In seiner »Histoire parlementaire de la Seconde République« schreibt Eugène Spuller: »Victor Hugo war mit den Stimmen der Reaktion gewählt worden.« »Er hatte immer mit der Rechten gestimmt, von zwei oder drei Anlässen abgesehen, bei denen die Politik keine Rolle spielte.« (Eugène Spuller: *Histoire parlementaire de la Seconde République suivi d'une petite histoire du Second Empire*. Paris 1891, p. 111 und p. 266.)

65 Hugo: *Œuvres complètes*, I. c. (S. 517) Roman. Bd. 8: *Les misérables*. IV. Paris 1881, p. 306.



ihn wahrscheinlich dessen politisches Glaubensbekenntnis an. Es war das Glaubensbekenntnis des citoyen. Die Masse der großen Stadt konnte ihn nicht beirren. Er erkannte die Volksmenge in ihr wieder. Er wollte Stoff sein von ihrem Stoff. Laizismus, Fortschritt und Demokratie waren das Banner, das er über den Häuptern schwang. Dieses Banner verklärte das Massendasein. Es verschattete eine Schwelle, die den Einzelnen von der Menge trennt. Diese Schwelle hütete Baudelaire; das unterschied ihn von Victor Hugo. Er ähnelte ihm jedoch darin, daß auch er den gesellschaftlichen Schein nicht durchschaute, welcher sich in der Menge niederschlägt. Er setzte ihr darum ein Leitbild entgegen, so unkritisch wie die Hugosche Konzeption von ihr. Der Heros ist dieses Leitbild. Im Augenblick, da Victor Hugo die Masse als den Helden in einem modernen Epos feiert, hält Baudelaire nach einem Zufluchtsort des Helden in der Masse der Großstadt Ausschau. Als citoyen versetzt Hugo sich in die Menge, als Heros sondert sich Baudelaire von ihr ab.

### III

## Die Moderne

Baudelaire hat sein Bild vom Künstler einem Bilde vom Helden angeformt. Beide treten von Anfang an füreinander ein. »Die Willenskraft«, so heißt es im »Salon de 1845«, »muß eine wirklich kostbare Gabe sein und wird offenbar nie vergebens eingesetzt, denn sie genügt, um selbst . . . Werken . . . zweiten Ranges etwas Unverwechselbares zu geben . . . Der Beschauer genießt die Mühe; er schlürft den Schweiß.«<sup>1</sup> In den »Conseils aux jeunes littérateurs« vom nächsten Jahr steht die schöne Formel, in der die »contemplation opiniâtre de l'œuvre de demain«<sup>2</sup> als die Gewähr der Inspiration erscheint. Baudelaire kennt die »indolence naturelle des inspirés«<sup>3</sup>; wieviel Arbeit dazu gehört, »aus einer Träumerei ein Kunstwerk hervorgehen zu lassen«<sup>4</sup>, habe ein Musset nie begriffen. Er dagegen tritt vom ersten Augenblick an mit einem eigenen Kodex, eigenen Satzungen und Tabus vor das Publikum. Barrès will »in jeder geringsten Vokabel von Baudelaire die Spur der Mühen erkennen, die ihm zu so Großem verholfen haben«<sup>5</sup>. »Bis in seine nervöse Krise hinein«, schreibt Gourmont, »behält Baudelaire etwas Gesundes.«<sup>6</sup> Am glücklichsten formuliert der Symbolist Gustave Kahn, wenn er sagt, daß »die dichterische Arbeit bei Baudelaire einer körperlichen Anstrengung ähnlich sah«<sup>7</sup>. Dafür ist der Beweis im Werk zu finden – in einer Metapher, die nähere Betrachtung lohnt.

Diese Metapher ist die des Fechters. Baudelaire liebte es, unter ihr die Züge des Martialischen als artistische vorzustellen. Wenn er Constantin Guys, an dem er hing, beschreibt, so sucht er ihn um die Zeit, da die andern schlafen, auf: »wie er dasteht, über

1 II, p. 26.

2 II, p. 388.

3 II, p. 531.

4 cit. Albert Thibaudet: *Intérieurs*. Paris 1924, p. 15.

5 cit. André Gide: Baudelaire et M. Faguet, in: *Nouvelle revue française*, tome 4, 1<sup>er</sup> novembre 1910, p. 513.

6 Rémy de Gourmont: *Promenades littéraires*. Deuxième série. Paris 1906, p. 86.

7 Baudelaire: *Mon cœur mis à nu et fusées*. *Journaux intimes*. Edition conforme au manuscrit. Préface de Gustave Kahn. Paris 1909, p. 5.

den Tisch gebeugt, mit der gleichen Schärfe das Blatt Papier visiert wie am Tag die Dinge um ihn herum; wie er mit seinem Stift, seiner Feder, dem Pinsel ficht; Wasser aus seinem Glas zur Decke spritzen und die Feder an seinem Hemd sich versuchen läßt; wie geschwind und heftig er hinter der Arbeit her ist, als fürchte er, die Bilder entwischten ihm. So ist er streitbar, wenn auch allein und parierte seine eigenen Stöße.«<sup>8</sup> In solch »phantastischem Gefecht« begriffen hat Baudelaire sich selbst in der Anfangsstrophe des »Soleil« porträtiert, und das ist wohl die einzige Stelle der »Fleurs du mal«, die ihn bei der poetischen Arbeit zeigt. Das Duell, in dem jeder Künstler begriffen ist und in dem er, »ehe er besiegt wird, vor Schrecken aufschreit«<sup>9</sup>, ist in den Rahmen einer Idylle gefaßt; seine Gewaltsamkeiten treten in den Hintergrund, und es läßt seinen Charme erkennen.

Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures  
Les persiennes, abri des secrètes luxures,  
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés  
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,  
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,  
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,  
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,  
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.<sup>10</sup>

Diesen prosodischen Erfahrungen auch in der Prosa ihr Recht werden zu lassen, war eine der Absichten, denen Baudelaire im »Spleen de Paris« – seinen Gedichten in Prosa – nachgegangen war. In seiner Widmung der Sammlung an den Chefredakteur der »Presse« Arsène Houssaye kommt neben dieser Absicht zum Ausdruck, was jenen Erfahrungen eigentlich zu Grunde lag. »Wer unter uns hätte nicht schon in den Tagen des Ehrgeizes das Wunderwerk einer poetischen Prosa erträumt? Sie müßte musikalisch ohne Rhythmus und ohne Reim sein; sie müßte geschmeidig und spröde genug sein, um sich den lyrischen Regungen der Seele, den Wellenbewegungen der Träumerei, den Chocks des Bewußtseins anzupassen. Dieses Ideal, das zur fixen

<sup>8</sup> II, p. 334.

<sup>9</sup> cit. Raynaud, l. c. (S. 535) p. 318.

<sup>10</sup> I, p. 96.

Idee werden kann, wird vor allem von dem Besitz ergreifen, der in den Riesenstädten mit dem Geflecht ihrer zahllosen einander durchkreuzenden Beziehungen zuhause ist.«<sup>11</sup>

Will man diesen Rhythmus vergegenwärtigen und dieser Arbeitsweise nachgehen, so zeigt es sich, daß Baudelaires Flaneur nicht in dem Grade ein Selbstporträt des Dichters ist, wie man es meinen könnte. Ein bedeutender Zug des wirklichen Baudelaire – nämlich des seinem Werk verschriebenen – ist in dieses Bildnis nicht eingegangen. Das ist die Geistesabwesenheit. – Im Flaneur feiert die Schaulust ihren Triumph. Sie kann sich in der Beobachtung konzentrieren – das ergibt den Amateurdetektiv; sie kann im Gaffer stagnieren – dann ist aus dem Flaneur ein badaud geworden\*. Die aufschlußreichen Darstellungen der Großstadt stammen weder von dem einen noch von dem andern. Sie stammen von denen, die die Stadt gleichsam abwesend, an ihre Gedanken oder Sorgen verloren, durchquert haben. Ihnen wird das Bild der fantasque escrime gerecht; auf deren Verfassung, die alles andere als die des Beobachters ist, hat Baudelaire es abgesehen. In seinem Buch über Dickens hat Chesterton meisterhaft den gedankenverloren die Großstadt Durchstreifenden festgehalten. Die standhaften Irrgänge von Charles Dickens hatten in seinen Kinderjahren begonnen. »Wenn er mit seiner Arbeit fertig war, blieb ihm nichts übrig als herumzustrolchen, und er strolchte durch halb London. Er war als Kind träumerisch; sein trauriges Schicksal beschäftigte ihn mehr als anderes ... In der Dunkelheit stand er unter den Laternen von Holborne und in Charing Cross litt er das Martyrium.« »Er legte es nicht auf Beobachtung an, wie das die Pedanten tun; er guckte nicht, um sich zu bilden, Charing Cross an; er zählte nicht die Laternen von Holborne, um Arithmetik zu lernen ... Dickens nahm nicht den Abdruck der Dinge in seinen

\* »Man darf den flaneur nicht mit dem badaud verwechseln; es ist da eine Nuance zu berücksichtigen ... Der schlichte flaneur ist immer im vollen Besitz seiner Individualität; die des badaud dagegen verschwindet. Sie wird von der Außenwelt aufgesogen ...; diese berauscht ihn bis zur Selbstvergessenheit. Unter dem Einfluß des Schauspiels, das sich ihm bietet, wird der badaud zu einem unpersönlichen Wesen; er ist kein Mensch mehr: er ist Publikum, er ist Menge.« (Victor Fournel: *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. Paris 1858, p. 263.)

<sup>11</sup> I, p. 405/406.

Geist auf; es war viel eher so, daß er seinen Geist den Dingen eindrückte.«<sup>12</sup>

Nicht oft konnte sich Baudelaire in den späteren Jahren als Promeneur durch die pariser Straßen bewegen. Seine Gläubiger verfolgten ihn, die Krankheit meldete sich und Zerwürfnisse zwischen ihm und seiner Mätresse traten hinzu. Die Chocks, mit denen seine Sorgen ihm zusetzten und die hundert Einfälle, mit denen er sie parierte, bildet der dichtende Baudelaire in den Finten seiner Prosodie nach. Die Arbeit, die Baudelaire seinen Gedichten zuwandte, unterm Bild des Gefechts erkennen, heißt, sie als eine ununterbrochene Folge kleinster Improvisationen begreifen lernen. Die Varianten seiner Gedichte bezeugen, wie beständig er an der Arbeit war und wie sehr das geringste ihn dabei bekümmerte. Diese Streifzüge, auf denen er seinen poetischen Sorgenkindern an den Ecken von Paris in die Arme lief, waren nicht immer freiwillige. In den ersten Jahren seines Daseins als Literat, da er das Hotel Pimodan bewohnte, konnten seine Freunde die Diskretion bewundern, mit der er alle Spuren der Arbeit – den Schreibtisch voran – aus seinem Zimmer verbannt hatte\*. Damals war er, sinnbildlich, auf die Eroberung der Straße ausgegangen. Später, als er ein Stück seines bürgerlichen Daseins nach dem andern preisgab, wurde sie ihm mehr und mehr zu einem Zufluchtsort. Ein Bewußtsein von der Brüchigkeit dieses Daseins lag aber in der Flanerie von Anfang an. Sie macht aus der Not eine Tugend und zeigt darin die Struktur, die für die Konzeption des Heros bei Baudelaire in allen Teilen charakteristisch ist.

Die Not, die hier verkleidet wird, ist nicht nur eine materielle;

\* Baudelaires Jugendfreund Prarond schreibt im Andenken an die Zeit um 1845: »Arbeitstische, an denen wir nachdachten oder etwas niederschrieben, waren bei uns wenig in Gebrauch ... Ich für meinen Teil«, fährt er nach einer Erwähnung von Baudelaire fort, »sah ihn eher vor mir, wie er im Flug, straßauf straßab, seine Verse stellte; ich sah ihn nicht vor einem Ries Papier sitzen.« (cit. Alphonse Séché: *La vie des »Fleurs du mal«*. Amiens 1928, p. 84.) Ähnlich berichtet Banville über das Hotel Pimodan: »Als ich zum ersten Mal hinkam, fand ich da weder Lexika, noch ein Arbeitszimmer, noch einen Schreibtisch; ebensowenig gab es ein Buffet oder ein Speisezimmer und nichts, was an die Einrichtung einer bürgerlichen Wohnung erinnerte.« (Théodore de Banville: *Mes souvenirs*. Paris 1882, p. 81/82.)

12 G[ilbert] K[ith] Chesterton: Charles Dickens. Traduit de Archille Laurent et L. Martin-Dupont. Paris o. J. [1927], p. 31.

sie betrifft die poetische Produktion. Die Stereotypen in Baudelaires Erfahrungen, der Mangel an Vermittlung zwischen seinen Ideen, die erstarrte Unruhe in seinen Zügen deuten darauf hin, daß die Reserven, die großes Wissen und umfassender geschichtlicher Überblick dem Menschen eröffnen, ihm nicht zu Gebote standen. »Baudelaire hatte für einen Schriftsteller einen großen Fehler, von dem er selbst nichts ahnte: er war unwissend. Was er wußte, das wußte er gründlich; aber er wußte Weniges. Geschichte, Physiologie, Archäologie, Philosophie blieben ihm fremd ... Die Außenwelt interessierte ihn wenig; er bemerkte sie vielleicht, aber jedenfalls studierte er sie nicht.«<sup>13</sup> Es ist zwar naheliegend und auch berechtigt, solchen und ähnlichen Kritiken<sup>14</sup> gegenüber auf die notwendige und nützliche Unzugänglichkeit des Arbeitenden, die in aller Produktion unerläßlichen idiosynkratischen Einschlüsse hinzuweisen; aber der Sachverhalt hat eine andere Seite. Er begünstigt die Überforderung des Produzierenden im Namen eines Prinzips, des »Schöpferischen«. Diese ist um so gefährlicher als sie, dem Selbstgefühl des Produzierenden schmeichelnd, die Interessen einer ihm feindseligen Gesellschaftsordnung vorzüglich wahrte. Die Lebensweise der Bohémiens hat dazu beigetragen, einen Aberglauben an das Schöpferische in Kurs zu setzen, dem Marx mit einer Feststellung begegnet, die für geistige genau wie für manuelle Arbeit gilt. Zum ersten Satz des Gothaer Programmentwurfs, »Die Arbeit ist die Quelle alles Reichtums und aller Kultur«, vermerkt er kritisch: »Die Bürger haben sehr gute Gründe, der Arbeit übernatürliche Schöpfungskraft anzudichten; denn gerade aus der Naturbedingtheit der Arbeit folgt, daß der Mensch, der kein anderes Eigentum besitzt als seine Arbeitskraft, in allen Gesellschafts- und Kulturzuständen der Sklave der andern Menschen sein muß, die sich zu Eigentümern der gegenständlichen Arbeitsbedingungen gemacht haben.«<sup>15</sup> Wenig von dem, was zu den gegenständlichen Bedingungen geistiger Arbeit gehört, hat Baudelaire besessen: von einer Bibliothek bis zu einer Wohnung gab

13 Maxime Du Camp: *Souvenirs littéraires*. Bd. 2: 1850-1880. Paris 1906, p. 65.

14 vgl. Georges Rency: *Physionomies littéraires*. Bruxelles 1907, p. 288.

15 Marx: Randglossen zum Programm der Deutschen Arbeiterpartei. Mit einer ausführlichen Einleitung und sechs Anhängen hrsg. von Karl Korsch. Berlin, Leipzig 1922, p. 22.

es nichts, worauf er im Laufe seines Daseins, das gleich unsterblich in wie außerhalb von Paris verlief, nicht hätte verzichten müssen. »Physische Leiden«, schreibt er am 26. Dezember 1853 an seine Mutter, »bin ich in dem Grade gewohnt, ich verstehe so gut, mir unter einer zerrissenen Hose und einer Jacke, durch die der Wind streicht, mit zwei Hemden auszuhelfen, und ich bin so geübt, mich bei durchlöchernten Schuhen mit Stroh oder selbst Papier einzurichten, daß ich fast nur noch moralische Leiden als solche fühle. Immerhin muß ich offen sagen, daß ich nun soweit bin, aus Furcht, meine Sachen noch mehr zu zerreißen, keine sehr plötzlichen Bewegungen mehr zu machen und nicht mehr viel zu gehen.«<sup>16</sup> Von der Art waren unter den Erfahrungen, die Baudelaire im Bilde des Heros verklärt hat, die unzweideutigsten.

Der Depossedierte taucht unter dem Bild des Heros um diese Zeit noch an anderer Stelle auf; und zwar ironisch. Das ist der Fall bei Marx. Er spricht von den Ideen des ersten Napoleons und sagt: »Der Kulminierungspunkt der ›idées napoléoniennes‹ ... ist das Übergewicht der Armee. Die Armee war der point d'honneur der Parzellenbauern, sie selbst in Heroen verwandelt.« Nun aber, unter dem dritten Napoleon, ist die Armee »nicht mehr die Blüte der Bauernjugend, sie ist die Sumpflblume des bäuerlichen Lumpenproletariats. Sie besteht größtenteils aus Remplaçants ..., wie der zweite Bonaparte selbst nur Remplaçant, der Ersatzmann für Napoleon ist.«<sup>17</sup> Der Blick, der sich von dieser Ansicht zum Bilde des fechtenden Dichters zurückwendet, findet es sekundenlang von dem des Marodeurs überblendet, des anders ›fechtenden‹ Söldners, der durch die Gegend irrt\*. Vor allem aber klingen zwei berühmte Zeilen Baudelaires

\* vgl. »Pour toi, vieux maraudeur, l'amour n'a plus de goût, non plus que la dispute.« (I, p. 89). – Eine der wenigen abstoßenden Erscheinungen in der ausgebreiteten, meist farblosen Literatur über Baudelaire ist das Buch eines Peter Klassen. Es ist für dieses in der depravierenden Terminologie des Georgekreises verfaßte Buch, das Baudelaire gleichsam unter dem Stahlhelm darstellt, bezeichnend, daß es in dessen Lebenszentrum die ultramontane Restauration stellt, nämlich den Augenblick, »wo im Sinne des wiederhergestellten Gottesgnadenkönigtums das Allerheiligste in der Umstarrung blanker Waffen durch die Straßen von Paris geführt wird. Dies mag ein 16 Baudelaire: *Dernières lettres inédites à sa mère. Avertissement et notes de Jacques Crépet.* Paris 1926, p. 44/45.

17 Marx: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, I. c. (S. 514) p. 122/123.

mit ihrer unauffälligen Synkope deutlicher über dem gesellschaftlichen Hohlraum wider, von dem Marx spricht. Sie beschließen die zweite Strophe des dritten Gedichtes der »Petites vieilles«. Proust begleitet sie mit den Worten, »il semble impossible d'aller au delà«<sup>18</sup>.

Ah! que j'en ai suivi, de ces petites vieilles!  
Une, entre autres, à l'heure où le soleil tombant  
Ensanglante le ciel de blessures vermeilles,  
Pensive, s'asseyait à l'écart sur un banc,

Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre,  
Dont les soldats parfois inondent nos jardins,  
Et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre,  
Versent quelque héroïsme au cœur des citadins.<sup>19</sup>

Die mit den Söhnen verarmter Bauern besetzten Blechkapellen, die ihre Weisen für die arme Stadtbevölkerung ertönen lassen – sie geben den Heroismus ab, der in dem Wort quelque seine Fadenscheinigkeit scheu verbirgt und eben in dieser Geberde echt und der einzige ist, der von dieser Gesellschaft noch hervorgebracht wird. In der Brust ihrer Heroen wohnt kein Gefühl, das in der der kleinen Leute nicht Platz hätte, die sich um eine Militärmusik ansammeln.

Die Gärten, von denen in dem Gedicht als von »den unsrigen« die Rede ist, sind die dem Städter geöffneten, dessen Sehnsucht vergebens um die großen verschlossenen Parks streift. Das Publikum, das sich in ihnen einfindet, ist nicht ganz das den Flaneur umwogende. »Zu welcher Partei man immer gehören mag«, schrieb Baudelaire 1851, »es ist unmöglich, nicht von dem Schauspiel dieser kränklichen Bevölkerung ergriffen zu werden, die den Staub der Fabriken schluckt, Baumwollpartikeln einatmet, ihre Gewebe von Bleiweiß und Quecksilber und von allen Giften durchdringen läßt, die zur Herstellung von Meisterwerken gebraucht werden ... Diese Bevölkerung verzehrt sich nach den

entscheidendes, weil wesenhaftes Erlebnis seines gesamten Daseins gewesen sein.« (Peter Klassen: Baudelaire. Welt und Gegenwelt. Weimar 1931, p. 9.) Baudelaire war damals sechs Jahre alt.

18 Marcel Proust: A propos de Baudelaire, in: Nouvelle revue française, tome 16, 1er juin 1921, p. 646.

19 I, p. 104.



Wundern, auf die ihr doch die Erde ein Anrecht gibt; sie fühlt purpurnes Blut in ihren Adern wallen, und sie wirft einen langen von Trauer beschwerten Blick auf das Sonnenlicht und die Schatten in den großen Parks.«<sup>20</sup> Diese Bevölkerung ist der Hintergrund, von dem sich der Umriß des Heros abhebt. Das Bild, welches sich so darstellt, beschriftete Baudelaire auf seine eigene Weise. Er setzte das Wort *la modernité* darunter.

Der Heros ist das wahre Subjekt der *modernité*. Das will besagen – um die Moderne zu leben, bedarf es einer heroischen Verfassung. Das war auch die Meinung Balzacs gewesen. Balzac und Baudelaire stehen mit ihr zur Romantik in Gegensatz. Sie verklären die Leidenschaften und die Entschlußkraft; die Romantik den Verzicht und die Hingabe. Aber die neue Anschauungsweise ist ungleich vielmaschiger, ungleich reicher an Vorbehalten bei dem Lyriker als bei dem Romancier. Zwei Redefiguren zeigen, auf welche Art. Beide stellen den Heros in seiner modernen Erscheinung dem Leser vor. Bei Balzac wird der Gladiator zum *commis voyageur*. Der große Geschäftsreisende Gaudissart bereitet sich darauf vor, die Touraine zu bearbeiten. Balzac schildert seine Veranstaltungen und unterbricht sich, um auszurufen: »Welch ein Athlet! welche Arena! und was für Waffen: er, die Welt und sein Mundwerk!«<sup>21</sup> Baudelaire dagegen erkennt den Fechtersklaven im Proletarier wieder; unter den Versprechungen, die der Wein dem Enterbten zu vergeben hat, nennt die fünfte Strophe des Gedichts »*L'âme du vin*«:

J'allumerai les yeux de ta femme ravie;  
A ton fils je rendrai sa force et ses couleurs  
Et serai pour ce frêle athlète de la vie  
L'huile qui raffermir les muscles des lutteurs.<sup>22</sup>

Was der Lohnarbeiter in täglicher Arbeit leistet, ist nichts Geringeres als was im Altertum dem Gladiator zu Beifall und Ruhm verhalf. Dieses Bild ist Stoff vom Stoffe der besten Erkenntnisse, die Baudelaire geworden sind; es stammt aus dem Nachdenken über seine eigene Lage. Eine Stelle aus dem »Salon

20 II, p. 408.

21 Balzac: *L'illustre Gaudissart*. (Œuvres complètes [Ed. Calmann Lévy], Bd. 13: *Scènes de la vie de province. Les Parisiens en Province*.) Paris 1901, p. 5.

22 I, p. 119.

de 1859« ergibt, wie er sie angesehen wissen wollte. »Wenn ich höre, wie ein Raphael oder Veronese mit der verschleierte Absicht glorifiziert werden, was nach ihnen gekommen ist zu bewerten . . ., so frage ich mich, ob eine Leistung, die als solche der ihrigen mindestens gleichzusetzen ist . . ., nicht unendlich viel verdienstlicher als die ihre ist, da sie sich in einer Atmosphäre und in einem Landstrich hervorgetan hat, die ihr feindlich gesinnt waren.«<sup>23</sup> – Baudelaire liebte es, seine Thesen kraß, in gleichsam barocker Beleuchtung in den Kontext hineinzusetzen. Es gehörte zu seiner theoretischen Staatsraison, ihren Zusammenhang untereinander – wo einer vorhanden war – zu beschatten. Derartige Schattenpartien sind durch die Briefe fast immer aufzuhellen. Ohne ein solches Verfahren notwendig zu machen, läßt die angezogene Stelle von 1859 ihren unzweifelhaften Zusammenhang mit einer mehr als zehn Jahre früheren und besonders befremdlichen klar erkennen. Die folgende Kette von Überlegungen rekonstruiert diesen.

Die Widerstände, die die Moderne dem natürlichen produktiven Elan des Menschen entgegensetzt, stehen im Mißverhältnis zu seinen Kräften. Es ist verständlich, wenn er erlahmt und in den Tod flüchtet. Die Moderne muß im Zeichen des Selbstmords stehen, der das Siegel unter ein heroisches Wollen setzt, das der ihm feindseligen Gesinnung nichts zugesteht. Dieser Selbstmord ist nicht Verzicht sondern heroische Passion. Er ist *die* Eroberung der Moderne im Bereiche der Leidenschaften\*. So, nämlich als die *passion particulière de la vie moderne*, tritt der Selbstmord an der klassischen Stelle auf, die der Theorie der Moderne gewidmet ist. Der Freitod antiker Helden ist eine Ausnahme. »Wo findet man, abgesehen von Herakles auf dem Berge Oeta, von Cato von Utica und von Kleopatra, . . . Selbstmorde in den antiken Darstellungen?«<sup>24</sup> Nicht als ob Baudelaire sie in den modernen fände; der Hinweis auf Rousseau und Bal-

\* Unter ähnlichem Blickwinkel erscheint der Selbstmord später bei Nietzsche. »Man kann das Christentum nicht genug verurteilen, weil es den Wert einer . . . reinigenden großen Nihilismus-Bewegung, wie sie vielleicht im Gange war, . . . entwertet hat: . . . immer durch ein Abhalten von der Tat des Nihilismus, dem Selbstmord.« (cit. Karl Löwith: Nietzsche Philosophie der ewigen Wiederkunft des Gleichen. Berlin 1935, p. 108.)

<sup>23</sup> II, p. 239.

<sup>24</sup> II, p. 133/134.

zac, der diesem Satze folgt, ist ein dürftiger. Aber den Rohstoff solcher Darstellungen hält die Moderne bereit; und sie wartet auf seinen Meister. Dieser Rohstoff hat sich in eben den Schichten abgesetzt, die sich durchweg als Fundament der Moderne herausstellen. Die ersten Aufzeichnungen zu deren Theorie sind von 1845. Um die gleiche Zeit ist die Vorstellung des Selbstmords in den arbeitenden Massen heimisch geworden. »Man reißt sich um die Abzüge einer Lithographie, die einen englischen Arbeiter darstellt, wie er sich in der Verzweiflung, sein Brot nicht mehr verdienen zu können, das Leben nimmt. Ein Arbeiter geht sogar in die Wohnung von Eugène Sue und hängt sich dort auf; in der Hand hat er einen Zettel: ›... Ich dachte, der Tod möchte mir leichter werden, wenn ich ihn unter dem Dach des Mannes sterbe, der für uns eintritt und der uns liebt.«<sup>25</sup> Adolphe Boyer, ein Buchdrucker, publizierte 1841 die kleine Schrift »De l'état des ouvriers et de son amélioration par l'organisation du travail«. Es war eine gemäßigte Darlegung, die die alten in Zunftgebräuchen befangenen Korporationen der wandernden Handwerksburschen für die Arbeiterassoziation zu gewinnen suchte. Sie hatte keinen Erfolg; der Verfasser nahm sich das Leben und forderte in einem offenen Brief seine Leidensgenossen auf, ihm nachzufolgen. Der Selbstmord konnte sehr wohl einem Baudelaire als die einzig heroische Handlung vor Augen stehen, die den multitudes malades der Städte in den Zeiten der Reaktion verblieben war. Vielleicht sah er den Rethelschen Tod, den er sehr bewunderte, als gelenkigen Zeichner vor einer Staffelei, die Todesarten der Selbstmörder auf die Leinwand werfend. Was die Farben des Bildes angeht, so bot die Mode ihre Palette dar.

Seit der Julimonarchie begann in der Männerkleidung das Schwarze und Graue vorzuwalten. Diese Neuerung beschäftigte Baudelaire im »Salon von 1845«. Im Schlußwort seiner Erstlingschrift führt er aus: »Vor allen anderen wird derjenige der Maler heißen, der dem gegenwärtigen Leben seine epische Seite abgewinnt und uns in Linien und Farben verstehen lehrt, wie groß und poetisch wir in unseren Lackschuhen und Krawatten

<sup>25</sup> Charles Benoist: L'homme de 1848. II: Comment il s'est développé le communisme, l'organisation du travail, la réforme, in: Revue des deux mondes, 84<sup>e</sup> année, 6<sup>e</sup> période, tome 19, 1<sup>er</sup> février 1914, p. 667.

sind. – Mögen die wirklichen Pioniere uns nächstes Jahr die erlesene Freude machen, die Heraufkunft des wahrhaft *Neuen* feiern zu dürfen.«<sup>26</sup> Ein Jahr darauf: »Um auf den Anzug, die Hülle des modernen Heros zu kommen – ... sollte der nicht seine Schönheit und seinen ihm eigenen Charme haben ...? Ist das nicht der Anzug wie ihn unsere Epoche braucht; denn sie leidet und trägt noch auf ihren schwarzen, mageren Schultern das Symbol einer ewigen Traurigkeit. Der schwarze Anzug und der Gehrock haben ja nicht nur als Ausdruck der allgemeinen Gleichheit ihre politische Schönheit – sie haben auch eine poetische, und zwar als Ausdruck der öffentlichen Geistesverfassung, dargestellt in einer unabsehbaren Prozession von Leichenbittern – politischen Leichenbittern, erotischen Leichenbittern, privaten Leichenbittern. Irgendeine Beisetzung feiern wir alle. – Die durchgehend gleiche Livree der Trostlosigkeit beweist die Gleichheit ... Und haben die Falten im Stoff, die Grimassen schneiden und sich wie Schlangen um erstorbenes Fleisch legen, nicht ihren verborgenen Reiz?«<sup>27</sup> Diese Vorstellungen haben an der tiefen Faszination Anteil, die die in Trauer gekleidete Passantin des Sonetts auf den Dichter ausübt. Der Text von 1846 schließt dann: »Denn die Heroen der Ilias reichen euch nicht das Wasser, Vautrin, Rastignac, Birotteau – und dir Fontanarès, der du nicht gewagt hast, dem Publikum zu gestehen, was du unter dem makabren, wie im Krampfe zusammengezogenen Frack durchmachtest, welchen wir alle tragen; – und dir Honoré de Balzac, die sonderbarste, die romantischste und die poetischste unter allen Figuren, die deine Phantasie erschaffen hat.«<sup>28</sup>

Fünfzehn Jahre später kommt der süddeutsche Demokrat Friedrich Theodor Vischer in einer Kritik der Herrenmode zu Erkenntnissen, die denen von Baudelaire ähnlich sind. Nur ändert sich ihr Akzent; was bei Baudelaire als Farbton in den dämmernden Prospekt der Moderne eingeht, liegt bei Vischer als blankes Argument im politischen Kampf zur Hand. »Farbe bekennen«, schreibt Vischer mit dem Blick auf die seit 1850 herrschende Reaktion, »gilt für lächerlich, straff sein für kindisch; wie sollte da die Tracht nicht auch farblos, schlaff und

26 II, p. 54/55.

27 II, p. 134.

28 II, p. 136.

eng zugleich werden?«<sup>29</sup> Die Extreme berühren einander; Vischers politische Kritik überschneidet, wo sie sich metaphorisch ausprägt, ein frühes Phantasiebild von Baudelaire. In einem Sonett, dem »Albatros« – es stammt von der überseeischen Reise, durch die man den jungen Dichter zu bessern hoffte – erkennt Baudelaire sich in diesen Vögeln, deren Unbeholfenheit auf dem Schiffsdeck, wo die Mannschaft sie ausgesetzt hat, er so beschreibt:

A peine les ont-ils déposés sur les planches,  
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,  
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches  
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!<sup>30</sup>

Von den weiten, übers Gelenk fallenden Ärmeln des Jackettan-zuges sagt Vischer: »Das sind nicht mehr Arme, sondern Flügelrudimente, Pinguinflügelstümpfe, Fischflossen und die Bewegung der formlosen Anhängsel im Gang sieht einem thörichten, simpelhaften Fuchteln, Schieben, Nachjücken, Rudern gleich.«<sup>31</sup> Die gleiche Ansicht der Sache – das gleiche Bild.

Folgendermaßen bestimmt Baudelaire das Angesicht der Moderne deutlicher – das Kainszeichen auf ihrer Stirn nicht verleugnend: »Die Mehrzahl der Dichter, die sich mit wirklich modernen Sujets befaßten, hat sich mit den abgestempelten, offiziellen begnügt – diese Dichter beschäftigten sich mit unseren Siegen und mit unserem politischen Heroismus. Auch das tun sie widerwillig, nur weil die Regierung sie dazu kommandiert und sie honoriert. Und doch gibt es Sujets aus dem Privatleben, die bedeutend heroischer sind. Das Schauspiel des mondänen Lebens und der Tausende unregelter Existenzen, die in den Souterrains einer großen Stadt zuhause sind – der Verbrecher und der ausgehaltenen Frauen – die Gazette des tribunaux und der Moniteur beweisen, daß wir nur die Augen zu öffnen brauchen, um den Heroismus zu erkennen, den wir zu eigen haben.«<sup>32</sup>

29 Friedr[ich] Theod[or] Vischer: Kritische Gänge. Neue Folge. Drittes Heft. Stuttgart 1861, p. 117 (»Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode«).

30 I, p. 22.

31 Vischer, l. c. p. 111.

32 II, p. 134/135.

Ins Bild des Heros tritt hier der Apache. An ihm kommen die Charaktere nachhause, die Bounoure an der Einsamkeit Baudelaires verzeichnet – »ein noli me tangere, eine Verkapslung des Individuums in seine Differenz«<sup>33</sup>. Der Apache schwört den Tugenden und den Gesetzen ab. Er kündigt ein für alle Mal den *contrat social*. So glaubt er sich vom Bürger durch eine Welt geschieden. Er erkennt in ihm nicht die Züge des Spießgesellen, die sehr bald von Hugo in den »*Châtiments*« mit so mächtiger Wirkung gezeichnet wurden. Den Illusionen von Baudelaire sollte freilich ein sehr längerer Atem beschieden sein. Sie begründen die Poesie des Apachentums. Sie gelten einer Gattung, die in mehr als achtzig Jahren nicht abgebaut worden ist. Diese Ader hat Baudelaire als erster angeschlagen. Poes Held ist nicht der Verbrecher sondern der Detektiv. Balzac seinerseits kennt nur den großen Außenseiter der Gesellschaft. Vautrin erfährt Aufstieg und Absturz; er hat eine Karriere wie alle Balzacischen Helden. Die Verbrecherlaufbahn ist eine wie die andern. Auch Ferragus sinnt auf Großes und plant ins Weite; er ist vom Schlage der *carbonari*. Der Apache, welcher sein Leben lang auf die Bannmeile der Gesellschaft wie der großen Stadt angewiesen bleibt, hat vor Baudelaire in der Literatur keine Stelle. Die schärfste Prägung dieses Sujets in den »*Fleurs du mal*«, der »*Vin de l'assassin*« ist zum Ausgangspunkt eines pariser Genres geworden. Seine »Kunststätte« wurde das *Chat noir*. »*Passant sois moderne*« hieß die Inschrift, die es in den ersten, heroischen Zeiten führte.

Die Dichter finden den Kehricht der Gesellschaft auf ihrer Straße und ihren heroischen Vorwurf an eben ihm. Damit scheint in ihren erlauchten Typus ein gemeiner gleichsam hineinkopiert. Ihn durchdringen die Züge des Lumpensammlers, welcher Baudelaire so beständig beschäftigt hat. Ein Jahr vor dem »*Vin des chiffonniers*« erschien eine prosaische Darstellung der Figur: »Hier haben wir einen Mann – er hat die Abfälle des vergangenen Tages in der Hauptstadt aufzusammeln. Alles, was die große Stadt fortwarf, alles, was sie verlor, alles, was sie verachtete, alles, was sie zertrat – er legt davon das Register an und er sammelt es. Er kollationiert die Annalen der Ausschwei-

33 Bounoure, l. c. (S. 564) p. 40.

fung, das Capharnaum des Abhubs; er sondert die Dinge, er trifft eine kluge Wahl; er verfährt wie ein Geizhals mit einem Schatz und hält sich an den Schutt, der zwischen den Kinnladen der Göttin der Industrie die Form nützlicher oder erfreulicher Sachen annehmen wird.«<sup>34</sup> Diese Beschreibung ist eine einzige ausgedehnte Metapher für das Verfahren des Dichters nach dem Herzen von Baudelaire. Lumpensammler oder Poet – der Abhub geht beide an; beide gehen einsam ihrem Gewerbe nach, zu Stunden, wo die Bürger dem Schläfe frönen; selbst der Gestus ist der gleiche bei ihnen beiden. Nadar spricht von Baudelaires »pas saccadé«<sup>35</sup>; das ist der Schritt des Dichters, der nach Reimbeute die Stadt durchirrt; es muß auch der Schritt des Lumpensammlers sein, der alle Augenblick auf seinem Wege innehält, um den Abfall, auf den er stößt, aufzulesen. Vieles spricht dafür, daß Baudelaire verhohlen diese Verwandtschaft zur Geltung hat bringen wollen. Eine Wahrsagung birgt sie auf jeden Fall. Sechzig Jahre später erscheint ein Bruder des zum Lumpensammler herabgesunkenen Dichters bei Apollinaire. Es ist Croniamantal, der poète assassiné – erstes Opfer des Pogroms, der auf der ganzen Erde dem Geschlecht der Lyriker ein Ende bereiten soll.

Über der Poesie des Apachentums liegt ein Zwielficht. Stellt der Auswurf die Helden der großen Stadt? oder ist Held nicht vielmehr der Dichter, der aus solchem Stoffe sein Werk erbaut? – Die Theorie der Moderne räumt beides ein. Aber der alternde Baudelaire deutet in einem späten Gedicht »Les plaintes d'un Icare« an, daß er nicht mehr mit dem Schläge von Menschen fühlt, unter dem er in der Jugend Heroen suchte.

Les amants des prostituées  
Sont heureux, dispos et repus;  
Quant à moi, mes bras sont rompus  
Pour avoir étreint des nuées.<sup>36</sup>

\* Baudelaire hegte lange die Absicht, mit Romanen aus diesem Milieu aufzuwarten. Im Nachlaß haben sich in Gestalt von Titeln Spuren davon gefunden: »Les enseignements d'un monstre«, »L'entreteneur«, »La femme malhonnête«.

34 I, p. 249/250.

35 cit. Firmin Maillard: La cité des intellectuels. Scènes cruelles et plaisantes de la vie littéraire des gens de lettres au XIX<sup>e</sup> siècle. 3<sup>e</sup> éd., Paris o. J. [1905], p. 362.

36 I, p. 193.

Der Dichter, der Platzhalter des antiken Helden, wie der Titel des Stücks es sagt, hat dem modernen Helden, von dessen Taten die »Gazette des tribunaux« berichtet, weichen müssen\*. In Wahrheit ist im Begriff des modernen Heros dieser Verzicht bereits angelegt. Er ist zum Untergang vorbestimmt und um dessen Notwendigkeit darzustellen, braucht kein Tragiker aufzustehen. Ist ihr aber ihr Recht geworden, so ist die Moderne abgelaufen. Dann wird die Probe auf sie gemacht werden. Nach ihrem Ende wird sich erweisen, ob sie selber je Antike wird werden können.

Diese Frage blieb Baudelaire stets vernehmbar. Den alten Anspruch auf die Unsterblichkeit erfuhr er als seinen Anspruch, einmal wie ein antiker Schriftsteller gelesen zu werden. Daß »alle Moderne es wirklich wert sei, dereinst Antike zu werden«<sup>37</sup> – das ist ihm die Umschreibung der künstlerischen Aufgabe überhaupt. An Baudelaire bemerkt Gustave Kahn sehr treffend einen »refus de l'occasion, tendue par la nature du prétexte lyrique«<sup>38</sup>. Was ihn gegen Gelegenheiten und Anlässe spröde machte, war das Bewußtsein von jener Aufgabe. Nichts kommt für ihn in der Epoche, welcher er selber zufiel, der »Aufgabe« des antiken Heros, den »Arbeiten« eines Herakles näher als die ihm selber als die eigenste auferlegte: der Moderne Gestalt zu geben.

Unter allen Verhältnissen, in die die Moderne tritt, ist das zur Antike ein ausgezeichnetes. Für Baudelaire stellt sich das an Victor Hugo dar. »Das Geschick führte ihn dazu, ... die antike Ode und die antike Tragödie bis zu ... den Gedichten und Dramen umzubilden, die wir von ihm kennen.«<sup>39</sup> Die Moderne bezeichnet eine Epoche; sie bezeichnet zugleich die Kraft, die in dieser Epoche am Werke ist, der Antike sie anverwandelt. Widerwillig und in gezählten Fällen wurde sie Hugo von Baudelaire zugestanden. Wagner dagegen erschien ihm als schrankenlose, unverfälschte Ausströmung dieser Kraft. »Wenn Wagner

\* Ein dreiviertel Jahrhundert später kam neues Leben in die Konfrontation des Zuhälters mit dem Literaten. Als die Schriftsteller aus Deutschland vertrieben wurden, hat in das deutsche Schrifttum eine Horst-Wessel-Legende ihren Einzug gehalten.

37 II, p. 336.

38 Kahn, l. c. (S. 570) p. 15.

39 II, p. 580.



in der Wahl seiner Sujets und in seinem dramatischen Verfahren der Antike nahekommend, so ist er dank seiner leidenschaftlichen Ausdruckskraft gegenwärtig der wichtigste Repräsentant der Moderne.«<sup>40</sup> Der Satz enthält in nuce Baudelaires Theorie der modernen Kunst. Die Vorbildlichkeit der Antike beschränkt sich nach ihr auf die Konstruktion; die Substanz und Inspiration des Werkes ist die Sache der modernité. »Wehe dem, der anderes am Altertum studiert als die reine Kunst, die Logik, die allgemeine Methode. Vertieft er sich in die Antike allzu sehr, . . . so entäußert er sich . . . der Privilegien, die die Gelegenheit ihm bietet.«<sup>41</sup> Und in den Schlußsätzen des Essays über Guys heißt es: »Allerorten hat er die transitorische, flüchtige Schönheit unseres gegenwärtigen Lebens gesucht. Der Leser hat uns erlaubt, sie die Modernität zu nennen.«<sup>42</sup> Zusammengefaßt nimmt sich die Doktrin folgendermaßen aus: »Am Schönen wirken ein ewiges, unveränderliches . . . und ein relatives, bedingtes Element zusammen. Dieses letzte . . . wird von der Epoche, der Mode, der Moral, den Leidenschaften gestellt. Ohne dieses zweite Element . . . wäre das erste nicht assimilierbar.«<sup>43</sup> Man kann nicht sagen, daß das in die Tiefe geht.

Die Theorie der modernen Kunst ist in Baudelaires Ansicht von der Moderne der schwächste Punkt. Die letztere zeigt die modernen Motive auf; Sache der ersten wäre wohl eine Auseinandersetzung mit der antiken Kunst gewesen. Dergleichen hat Baudelaire nie versucht. Den Verzicht, der in seinem Werk als Ausfall der Natur und der Naivität erscheint, hat seine Theorie nicht bewältigt. Ihre Abhängigkeit von Poe, die bis in die Formulierung geht, ist ein Ausdruck ihrer Befangenheit. Ihre polemische Ausrichtung ist ein anderer; sie hebt sich von dem grauen Fond des Historizismus ab, von dem akademischen Alexandrinertum, das mit Villemain und Cousin im Schwange ging. Keine ihrer ästhetischen Reflexionen hat die Moderne in ihrer Durchdringung mit der Antike dargestellt, wie das in gewissen Stücken der »Fleurs du mal« geschieht.

Unter ihnen steht das Gedicht »Le cygne« voran. Nicht umsonst ist es ein allegorisches. Diese Stadt, die in steter Bewegung begriffen ist, erstarrt. Sie wird spröde wie Glas, aber auch wie

40 II, p. 508.

41 II, p. 337.

42 II, p. 363.

43 II, p. 326.

Glas durchsichtig – nämlich auf ihre Bedeutung hin. »(La forme d'une ville. Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel.)«<sup>44</sup> Die Statur von Paris ist gebrechlich; es ist umstellt von Sinnbildern der Gebrechlichkeit. Kreatürlichen – der Negerin und dem Schwan; und historischen – der Andromache, »Hektors Witwe und Weib des Helenus«. Trauer über das was war und Hoffnungslosigkeit in das Kommende ist der gemeinsame Zug an ihnen. Worin zuletzt und am innigsten die Moderne der Antike sich anverlobt, das ist diese Hinfälligkeit. Paris, wo immer es in den »Fleurs du mal« vorkommt, trägt deren Male. Der »Crépuscule du matin« ist das im Stoff einer Stadt nachgebildete Aufschluchzen eines Erwachenden; »Le soleil« zeigt die Stadt faden-scheinig wie ein altes Gewebe im Sonnenlicht; der Greis, der tagtäglich von neuem resigniert nach seinem Handwerkszeug greift, weil die Sorgen im Alter nicht von ihm gelassen haben, ist die Allegorie der Stadt, und Greisinnen – »Les petites vieilles« – sind unter ihren Einwohnern die einzig vergeistigten. Daß diese Gedichte unangefochten die Jahrzehnte durchdrungen haben, danken sie einem sie wappnenden Vorbehalt. Es ist der Vorbehalt gegen die große Stadt. Er unterscheidet sie von fast aller Großstadtdichtung, die nach ihnen gekommen ist. Eine Strophe von Verhaeren genügt, zu erfassen, um was es hierbei geht.

Et qu'important les maux et les heures démentes  
 Et les cuves de vice où la cité fermente  
 Si quelque jour, du fond des brouillards et des voiles  
 Surgit un nouveau Christ, en lumière sculpté  
 Qui soulève vers lui l'humanité  
 Et la baptise au feu de nouvelles étoiles.<sup>45</sup>

Baudelaire kennt solche Perspektiven nicht. Sein Begriff von der Hinfälligkeit der großen Stadt steht im Ursprung der Dauer der Gedichte, welche er auf Paris geschrieben hat.

Auch das Gedicht »Le cygne« ist Hugo gewidmet; vielleicht als einem der Wenigen, deren Werk, wie es Baudelaire schien, eine neue Antike zum Vorschein brachte. Soweit bei Hugo davon

<sup>44</sup> I, p. 99.

<sup>45</sup> Emile Verhaeren: Les villes tentaculaires. Paris 1904, p. 119 (»L'âme de la ville«).

die Rede sein kann, ist die Quelle seiner Inspiration von der Baudelaires grundverschieden. Hugo ist das Erstarrungsvermögen fremd, das – wenn ein biologischer Begriff statthaft ist – als eine Art Mimesis des Todes sich hundertfach in Baudelaires Dichtung kundtut. Dagegen kann von einer chthonischen Veranlagung Hugos die Rede sein. Ohne daß ihrer gerade Erwähnung geschähe, kommt sie in den folgenden Sätzen von Charles Péguy zur Geltung. Aus ihnen ergibt sich, wo die Verschiedenheit in Hugos und Baudelaires Konzeption der Antike zu suchen ist. »Dessen soll man versichert sein: wenn Hugo den Bettler an der Landstraße sah, . . . so sah er ihn wie er ist, wirklich so, wie er wirklich ist . . ., auf der antiken Landstraße ihn, den antiken Bettler, den antiken Flehenden. Wenn er die Marmorverkleidung eines unserer Kamine sah oder die zementierten Ziegel an einem unserer modernen Kamine, so sah er sie als das, was sie sind: nämlich den Stein vom Herd. Den Stein vom antiken Herd. Wenn er die Tür des Hauses und die Schwelle sah, die für gewöhnlich ein behauener Stein ist, so erkannte er auf diesem behauenen Stein die antike Linie: die Linie der heiligen Schwelle, welche dieselbe ist.«<sup>46</sup> Kein besserer Kommentar zu der folgenden Stelle der »Misérables«: »Die Kneipen des Faubourg Saint-Antoine ähnelten den Tavernen des Aventin, die über der Höhle der Sibylle errichtet sind und in Verbindung mit den heiligen Eingebungen stehen; die Tische dieser Tavernen waren beinahe Dreifüße und Ennius spricht von dem sibyllinischen Wein, der da getrunken wurde.«<sup>47</sup> Aus der gleichen Anschauungsweise stammt das Werk, in dem das erste Bild einer »pariser Antike« erscheint, Hugos Gedichtzyklus »A l'arc de triomphe«. Die Verherrlichung dieses Baudenkmals geht von der Vision einer pariser Campagna aus, einer »immense campagne«, in der nur drei Monumente der untergegangenen Stadt überdauern: die Sainte-Chapelle, die Vendôme-Säule und der Triumphbogen. Die hohe Bedeutung, die dieser Zyklus im Werk von Victor Hugo hat, entspricht der Stelle, die er in der Entstehung eines der Antike angeformten Bildes vom Paris des

46 Charles Péguy: Œuvres complètes. [1.] Œuvres de prose. Bd. 4: Notre jeunesse. Victor-Marie, comte Hugo. Introduction par André Suarès. Paris 1916, p. 388/389.

47 Hugo: Œuvres complètes, I. c. (S. 517). Roman. Bd. 8: Les misérables. IV. Paris 1881, p. 55/56.

neunzehnten Jahrhunderts einnimmt. Baudelaire hat ihn unzweifelhaft gekannt. Er stammt aus dem Jahre 1837.

Bereits sieben Jahre früher notiert der Historiker Friedrich von Raumer in seinen »Briefen aus Paris und Frankreich im Jahre 1830«: »Vom Thurme Notre Dame herab übersah ich gestern die ungeheure Stadt; wer hat das erste Haus gebaut, wann wird das letzte zusammenstürzen und der Boden von Paris aussehen wie der von Theben und Babylon?«<sup>48</sup> Diesen Boden wie er sein wird, wenn dereinst »dies Ufer, wo das Wasser an tönenden Brückenbogen sich bricht, den murmelnden Binsen, die sich neigen, wird wiedergegeben sein«<sup>49</sup>, hat Hugo beschrieben:

Mais non, tout sera mort. Plus rien dans cette plaine  
Qu'un peuple évanoui dont elle est encor pleine.<sup>50</sup>

Hundert Jahre nach Raumer wirft von Sacré-Cœur, einem anderen erhobenen Orte der Stadt, Léon Daudet auf Paris einen Blick. In seinem Auge spiegelt die Geschichte der »Moderne« bis auf den gegenwärtigen Augenblick sich in schreckenerregender Kontraktion: »Man sieht von oben her auf diese Ansammlung von Palais, Monumenten, Häusern und Baracken und bekommt das Gefühl, sie seien einer Katastrophe oder mehreren vorbestimmt – meteorologischen oder gesellschaftlichen ... Ich habe Stunden auf Fourvières mit dem Blick auf Lyon, auf Notre-Dame de la Garde mit dem Blick auf Marseille, auf Sacré-Cœur mit dem Blick auf Paris zugebracht ... Was von diesen Anhöhen aus am deutlichsten erkennbar wird, ist die Drohung. Die Menschenansammlungen sind bedrohlich; ... der Mensch hat Arbeit nötig, das ist richtig, aber er hat auch andere Bedürfnisse ... Er hat unter anderen Bedürfnissen das des Selbstmords, das in ihm und in der Gesellschaft, welche ihn bildet, steckt; und es ist stärker als sein Selbsterhaltungstrieb. So wundert man sich, wenn man oben von Sacré-Cœur, Fourvières und Notre-Dame de la Garde heruntersieht, daß Paris, Lyon, Marseille

48 Friedrich von Raumer: Briefe aus Paris und Frankreich im Jahre 1830. Zweiter Theil. Leipzig 1831, p. 127.

49 Hugo: Œuvres complètes, I. c. (S. 517). Poésie. Bd. 3: Les chants du crépuscule, Les voix intérieures, Les rayons et les ombres. Paris 1880, p. 234 (»A l'arc de triomphe III«).

50 Hugo, I. c. p. 244 (»A l'arc de triomphe VIII«).

noch vorhanden sind.«<sup>51</sup> Dies ist das Gesicht, das die passion moderne, die Baudelaire im Selbstmord erkannte, im gegenwärtigen Jahrhundert bekommen hat.

Die Stadt Paris trat in dies Jahrhundert in der Gestalt ein, die ihr Haussmann gegeben hat. Seine Umwälzung des Stadtbildes hatte er mit den denkbar bescheidensten Mitteln ins Werk gesetzt: Spaten, Hacken, Brecheisen und dergleichen. Welches Maß von Zerstörung hatten nicht schon diese beschränkten hervorgerufen! Und wie wuchsen seither mit den großen Städten die Mittel, sie dem Erdboden gleichzumachen! Welche Bilder vom Kommenden rufen sie nicht hervor! – Die Arbeiten Haussmanns standen auf ihrem Höhepunkt, ganze Quartiers wurden abgerissen, da befand sich an einem Nachmittag des Jahres 1862 Maxime Du Camp auf dem Pont neuf. Er wartete unweit vom Laden eines Optikers auf seine Augengläser. »Der Autor, der an der Schwelle des Alters stand, erfuhr einen jener Augenblicke, in denen der Mann, sein verflossenes Leben überdenkend, in allem seine eigene Melancholie gespiegelt sieht. Das geringe Nachlassen seiner Sehschärfe, dessen der Besuch beim Optiker ihn überführt hatte, rief ihm das Gesetz der unvermeidlichen Hinfälligkeit aller menschlichen Dinge . . . in die Erinnerung . . . Ihm, dem weit im Orient Herumgekommenen, dem in den Einöden Bewanderten, deren Sand Staub von Toten ist, kam plötzlich der Gedanke, auch diese Stadt, die ihn umbrauste, würde einst sterben müssen wie so viele Kapitalen . . . gestorben sind. Ihm fiel ein, wie außerordentlich uns heute eine genaue Darstellung von Athen zur Zeit des Perikles, von Kathargo zur Zeit des Barca, von Alexandrien zur Zeit der Ptolemäer, von Rom zur Zeit der Caesaren interessieren würde . . . Dank einer blitzartigen Eingebung, wie sie einem bisweilen zu einem außerordentlichen Sujet verhilft, faßte er den Plan, das Buch über Paris zu schreiben, das die Geschichtsschreiber des Altertums über ihre Stadt nicht geschrieben haben . . . Das Werk seines reifen Alters erschien vor seinem geistigen Auge.«<sup>52</sup> In Hugos Gedicht »An den Triumphbogen«, in Du Camps großer verwaltungstech-

51 Léon Daudet: *Paris vécu. Rive droite. Illustré de 46 compositions et d'une eau-forte originale par P.-J. Poitevin.* Paris 1930, p. 243/244.

52 Paul Bourget: *Discours académique du 13 juin 1895. Succession à Maxime Du Camp. L'anthologie de l'Académie française.* Paris 1921. Bd. 2, p. 191-193.

nischer Darstellung seiner Stadt ist die gleiche Inspiration zu erkennen, die für Baudelaires Idee der Moderne entscheidend wurde.

Hausmann ging 1859 ans Werk. Es war durch Gesetzesvorlagen angebahnt, in seiner Notwendigkeit längst empfunden worden. »Nach 1848«, schreibt Du Camp in dem eben genannten Werk, »stand Paris im Begriff, unbewohnbar zu werden. Die ständige Ausdehnung des Eisenbahnnetzes . . . beschleunigte den Verkehr und den Bevölkerungszuwachs der Stadt. Die Leute erstickten in den engen, unsauberen, verschachtelten alten Gassen, in die sie gepfercht blieben, weil es nicht anders ging.«<sup>53</sup> Zu Beginn der fünfziger Jahre fing man in der pariser Bevölkerung an, in die Vorstellung von einer unausweichlichen großen Bereinigung des Stadtbildes sich zu schicken. Man darf annehmen, daß diese Bereinigung in ihrer Inkubationszeit auf eine bedeutende Phantasie ebenso stark wirken konnte, wenn nicht stärker, als der Anblick der urbanistischen Arbeiten selbst. »Les poètes sont plus inspirés par les images que par la présence même des objets«<sup>54</sup>, sagt Joubert. Von den Künstlern darf Gleiches gelten. Das, wovon man weiß, daß man es bald nicht mehr vor sich haben wird, das wird Bild. So wurden es wohl die pariser Straßen zu jener Zeit. Jedenfalls lag das Werk, dessen unterirdischer Zusammenhang mit der großen Umwälzung von Paris am wenigsten zu bezweifeln ist, einige Jahre ehe sie unternommen wurde vollendet vor. Es waren Meryons radierte Ansichten von Paris. Niemand ist mehr von ihnen beeindruckt worden als Baudelaire. Ihm war die archäologische Ansicht der Katastrophe, wie sie den Träumen Hugos zugrunde lag, nicht die eigentlich bewegende. Ihm sollte die Antike mit einem Schlag, eine Athene aus dem Haupte des unversehrten Zeus, aus der unversehrten Moderne steigen. Meryon trieb das antike Antlitz der Stadt heraus, ohne einen Pflasterstein von ihr preiszugeben. Diese Ansicht der Sache war es, welcher Baudelaire unablässig im Gedanken der modernité nachgegangen hatte. Er bewunderte Meryon leidenschaftlich.

53 Maxime Du Camp: Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Bd. 6. Paris 1886, p. 253.

54 J[oseph] Joubert: Pensées. Précédées de sa correspondance. D'une notice sur sa vie, son caractère et ses travaux par Paul de Raynal. 5<sup>e</sup> éd., Paris 1869. Bd. 2, p. 267.

Beide waren einander wahlverwandt. Ihr Geburtsjahr ist das gleiche; ihr Tod liegt nur um Monate auseinander. Beide starben vereinsamt und schwer gestört; Meryon als Dementer in Charenton, Baudelaire, ohne Sprache, in einer Privatklinik. Beider Ruhm hat sich spät auf den Weg gemacht. Für Meryon ist zu Lebzeiten Baudelaire fast als der einzige eingetreten\*. Weniges in seinen Prosastücken läßt sich mit dem kurzen Text über Meryon messen. Von Meryon handelnd, huldigt er der Moderne; er huldigt aber dem antiken Gesicht in ihr. Denn auch bei Meryon durchdringen einander die Antike und die Moderne; auch bei Meryon tritt die Form dieser Überblendung, die Allegorie, unverkennbar auf. Die Beschriftung ist auf seinen Blättern von Wichtigkeit. Spielt der Wahnsinn in ihren Text hinein, so unterstreicht sein Dunkel nur die »Bedeutung«. Die Meryonschen Verse unter der Ansicht des Pont neuf stehen als Auslegung, unbeschadet ihrer Spitzfindigkeit, in nächster Nachbarschaft des »Squelette laboureur«:

Ci-gît du vieux Pont-Neuf  
 L'exacte ressemblance  
 Tout radoubé de neuf  
 Par récente ordonnance.  
 O savants médecins,  
 Habiles chirurgiens,  
 De nous pourquoi ne faire  
 Comme du pont de pierre.<sup>55\*\*</sup>

Geffroy trifft in das Zentrum von Meryons Werk, er trifft auch

\* Im zwanzigsten Jahrhundert fand Meryon einen Biographen in Gustave Geffroy. Es ist kein Zufall, daß das Meisterwerk dieses Autors eine Biographie von Blanqui ist.

\*\* Meryon hätte als Marineoffizier begonnen. Seine letzte Radierung stellt das Marineministerium auf der Place de la Concorde dar. In den Wolken stürmt ein Gefolge von Pferden, Wagen und Delphinen auf das Ministerium zu. Schiffe und Seeschlangen fehlen nicht; einige menschenförmige Geschöpfe sind in der Schar zu sehen. Geffroy findet die »Bedeutung« zwanglos, ohne sich bei der Form der Allegorie aufzuhalten: »Seine Träume stürmten auf dieses Haus ein, das so hart wie eine Festung war. Dort waren in seiner Jugend, als er sich noch auf großer Fahrt befand, die Daten seiner dienstlichen Laufbahn eingetragen worden. Und nun nimmt er von dieser Stadt, diesem Hause Abschied, von denen er so viel gelitten hatte.« (Gustave Geffroy: Charles Meryon. Paris 1926, p. 161.)

55 cit. Geffroy: Charles Meryon, l. c. p. 59.

dessen Verwandtschaft mit Baudelaire, vor allem aber trifft er die Treue in der Wiedergabe der Stadt Paris, die bald von Trümmern durchsetzt werden sollte, wenn er die Einzigartigkeit dieser Blätter darin sucht, »daß sie, wiewohl unmittelbar nach dem Leben verfertigt, den Eindruck von abgelaufenem Leben machen, das erstorben ist oder das sterben wird«<sup>56\*</sup>. Baudelaire's Meryon-Text gibt unter der Hand die Bedeutsamkeit dieser pariser Antike zu verstehen. »Selten haben wir mit mehr dichterischer Kraft die natürliche Feierlichkeit einer großen Stadt dargestellt gesehen: die Majestät der aufgehäuften Steinmassen, die Kirchtürme, deren erhobener Finger auf den Himmel deutet, die Obeliken der Industrie, welche Heerscharen Rauches gegen das Firmament entbieten<sup>\*\*</sup>, die Gerüste, die ihr durchbrochenes, spinnwebhaftes Gefüge so paradox über den massiven Block der Bauten, an denen man bessert, legen, den dunstigen von Zorn geschwängerten und von Groll schweren Himmel und die tiefen Durchblicke, deren Poesie in den Dramen wohnt, mit denen man sie im Geist ausstattet – keines der komplexen Elemente, aus denen der teuer erkaufte und ruhmreiche Dekor der Zivilisation sich zusammensetzt, ist vergessen worden.«<sup>57</sup> Unter den Plänen, deren Scheitern man wie einen Verlust beklagen kann, ist der des Verlegers Delâtre zu rechnen, der die Meryonsche Folge mit Texten von Baudelaire veröffentlichen wollte. Daß diese Texte nicht geschrieben wurden, geht auf den Graphiker zurück; er vermochte nicht, sich die Aufgabe Baudelaire's anders vorzustellen denn als ein Inventar der von ihm wiedergegebenen Häuser und Straßenzüge. Wäre Baudelaire an diese Aufgabe herangetreten, so würde das Wort von Proust über »die Rolle der antiken Städte im Werke von Baudelaire und die Scharlachfarbe, die sie ihm stellenweise mitteilen«<sup>58</sup>, sinnfälli-

\* Der Wille, »die Spur« zu bewahren, hat den entschiedensten Anteil an dieser Kunst. Meryons Titel zu der Folge der Radierungen zeigt einen zersprengten Stein mit den abgedruckten Spuren von alten Pflanzenformen.

\*\* vgl. Pierre Hamps vorwurfsvolle Bemerkung: »Der Künstler ... bewundert die Säule des babylonischen Tempels und verachtet den Fabrikschornstein.« (Pierre Hamp: *La littérature, image de la société*, in: *Encyclopédie française*, Bd. 16: *Arts et littératures dans la société contemporaine I*. Paris 1935, fasc. 16.64-1.)

56 Geffroy: Charles Meryon, I. c. (S. 591) p. 3.

57 II, p. 293.

58 Proust, I. c. (S. 576) p. 656.



ger geworden sein als es sich heute liest. Unter diesen Städten stand für ihn Rom voran. In einem Aufsatz über Leconte de Lisle gesteht er seine »natürliche Vorliebe« für diese Stadt. Wahrscheinlich ist er zu ihr durch die Veduten von Piranesi gekommen, auf denen die nicht restaurierten Ruinen noch als eins mit der neuen Stadt erscheinen.

Das Sonett, das als neununddreißigstes Gedicht der »Fleurs du mal« figuriert, beginnt:

Je te donne ces vers afin que si mon nom  
 Aborde heureusement aux époques lointaines,  
 Et fait rêver un soir les cervelles humaines,  
 Vaisseau favorisé par un grand aiglon,

Ta mémoire, pareille aux fables incertaines,  
 Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon.<sup>59</sup>

Baudelaire will gelesen werden wie ein Antiker. Erstaunlich schnell wurde die Forderung fällig. Denn die ferne Zukunft, die *époques lointaines*, von denen das Sonett spricht, sind gekommen; soviel Jahrzehnte nach seinem Tode als sich Baudelaire Jahrhunderte gedacht mag haben. Zwar steht Paris noch; und die großen Tendenzen der gesellschaftlichen Entwicklung sind noch die gleichen. Aber je beständiger sie geblieben sind, desto hinfälliger wurde an der Erfahrung von ihnen alles, was im Zeichen des »wahrhaft Neuen« gestanden hatte. Die Moderne ist sich am wenigsten gleich geblieben; und die Antike, die in ihr stecken sollte, stellt in Wahrheit das Bild des Veralteten. »Man findet Herculaneum unter der Asche wieder; aber einige Jahre verschütten die Sitten einer Gesellschaft besser als aller Staub der Vulkane.«<sup>60</sup>

Die Antike von Baudelaire ist die römische. Nur an einer Stelle ragt die griechische Antike in seine Welt hinein. Griechenland stellt ihm das Bild von der Heroine, welches ihm würdig und fähig schien, in die Moderne übertragen zu werden. Griechische Namen – Delphine und Hippolyte – tragen die Frauenbilder in einem der größten und berühmtesten Stücke der »Fleurs du

59 I, p. 53.

60 Barbey d'Aurevilly: *Du dandysme et de G. Brummel. Memoranda.* Paris 1887, p. 30.

mal«. Es ist der lesbischen Liebe gewidmet. Die Lesbierin ist die Heroine der modernité. In ihr ist ein erotisches Leitbild von Baudelaire – die Frau, die von Härte und Mannheit sagt – von einem geschichtlichen Leitbild durchdrungen worden – dem der Größe in der antiken Welt. Das macht die Stellung der lesbischen Frau in den »Fleurs du mal« unverwechselbar. Es erklärt, warum ihnen von Baudelaire lange Zeit der Titel »Les lesbiennes« zugebracht worden ist. Im übrigen ist Baudelaire weit entfernt, die Lesbierin für die Kunst entdeckt zu haben. Balzac in seiner »Fille aux yeux d'or« hat sie schon gekannt; Gautier in »Mademoiselle de Maupin«, Delatouche in der »Fragoletta«. Auch bei Delacroix trat sie Baudelaire entgegen; etwas umwunden spricht er in der Kritik seiner Bilder von einer »heroischen Manifestation der modernen Frau in der Richtung des Infernalischen«<sup>61</sup>.

Das Motiv ist im Saintsimonismus beheimatet, der in seinen kultischen Velleitäten oft die Idee der Androgyne verwertet hat. Zu ihnen zählt der Tempel, der in Duveyriers »Neuer Stadt« prangen sollte. Ein Adept der Schule bemerkt von ihm: »Der Tempel muß eine Androgyne darstellen, einen Mann und eine Frau ... Die gleiche Teilung muß für die ganze Stadt vorgesehen werden, ja für das ganze Königreich und die gesamte Erde: es wird die Hemisphäre des Mannes und die der Frau geben.«<sup>62</sup> Faßlicher als in dieser Architektur, die nicht gebaut wurde, ist die saintsimonistische Utopie ihrem anthropologischen Inhalt nach in den Gedankengängen von Claire Demar. Über den großspurigen Phantasien von Enfantin ist Claire Demar vergessen worden. Dem Kern der saintsimonistischen Theorie – nämlich der Hypostasierung der Industrie als der Kraft, die die Welt bewegt – steht das Manifest, das sie hinterließ, näher als der Mutter-Mythos von Enfantin. Um die Mutter geht es auch diesem Text, aber in wesentlich anderer Meinung als denen, die von Frankreich aufbrachen, um im Morgenlande nach ihr zu suchen. In der weit verzweigten Literatur der Zeit, die es mit der Zukunft der Frau zu tun hat, steht er vereinzelt durch Kraft und durch Leidenschaft. Er erschien mit dem Titel »Ma loi

61 II, p. 162.

62 Henry-René d'Allemagne: Les Saint-Simoniens 1827–1837. Préface de Sébastien Charléty. Paris 1930, p. 310.

d'avenir«. In seinem Schlußabschnitt heißt es: »Keine Mutterschaft mehr! kein Gesetz des Blutes. Ich sage: keine Mutterschaft mehr. Ist die Frau erst einmal ... von Männern, die ihr den Preis ihres Körpers zahlen, befreit ..., so wird sie ihr Dasein ... nur ihrem eigenen Schaffen zu danken haben. Dazu muß sie sich einem Werke widmen und eine Funktion ausfüllen ... So müßt ihr euch denn entschließen, das Neugeborene von der Brust der natürlichen Mutter dem Arm der sozialen Mutter zu übergeben, dem Arm der staatlich bestellten Amme. So wird das Kind besser erzogen werden ... Dann erst, und früher nicht, werden Mann, Frau und Kind vom Gesetz des Bluts, dem Gesetze der Ausbeutung der Menschheit durch sie selber entbunden werden.«<sup>63</sup>

Hier prägt sich das Bild der heldischen Frau, welches Baudelaire in sich aufnahm, in ursprünglicher Fassung aus. Seine lesbische Abwandlung wurde nicht erst von den Schriftstellern vorgenommen, sondern im saintsimonistischen Zirkel selbst. Was an Zeugnissen hier in Frage kommt, lag bei den Chronisten der Schule selbst gewiß nicht in den besten Händen. Immerhin besitzt man von einer Frau, die sich zur Lehre von Saint-Simon bekannte, folgende merkwürdige Konfession: »Ich begann, meinen Nächsten die Frau ebensosehr zu lieben wie meinen Nächsten den Mann ... Ich ließ dem Manne seine physische Kraft und die ihm eigene Art von Intelligenz, setzte aber neben ihm als gleichwertig die körperliche Schönheit der Frau und die ihr eigene Art geistiger Gaben ein.«<sup>64</sup> Wie ein Echo dieses Bekenntnisses klingt eine kritische Reflexion von Baudelaire, deren man sich nicht leicht versehen hätte. Sie gilt Flauberts erster Heldin. »Madame Bovary ist ihrer besten Spannkraft und ihren ehrgeizigsten Zielen nach, aber auch in ihrem tiefsten Träumen ... ein Mann geblieben. Wie die dem Haupte des Zeus entstiegene Pallas Athene hat diese sonderbare Androgyne alle verführerische Gewalt erhalten, die einem männlichen Geist in einem bezaubernden Frauenkörper zu eigen ist.«<sup>65</sup> Und weiter,

63 Claire Demar: *Ma loi d'avenir*. Ouvrage posthume publié par Suzanne. Paris 1834, p. 58/59.

64 cit. Firmin Maillard: *La légende de la femme émancipée*. Histoire de femmes pour servir à l'histoire contemporaine. Paris [o. J.], p. 65.

65 II, p. 445.

über den Dichter selbst: »Alle intellektuellen Frauen werden ihm Dank wissen, das ›Weibchen‹ zu einer Höhe erhoben zu haben . . ., auf der sie an der Doppelnatur teilhat, die den vollendeten Menschen ausmacht: ebenso der Berechnung fähig zu sein wie der Träumerei.«<sup>66</sup> Mit einem Handstreich, wie er ihm immer gelegen hat, erhebt Baudelaire Flauberts Kleinbürgergattin zur Heroine.

Es gibt in Baudelaires Dichtung eine Anzahl von wichtigen, auch offenkundigen Tatsachen, die unbeachtet geblieben sind. Zu ihnen gehört die gegensätzliche Ausrichtung der beiden lesbischen Gedichte, die in den »Epaves« aufeinander folgen. »Lesbos« ist eine Hymne auf die lesbische Liebe; »Delphine et Hippolyte« dagegen ist eine von welchem Mitleid immer vibrierende Verdammung dieser Passion.

Que nous veulent les lois du juste et de l'injuste?  
Vierges au cœur sublime, honneur de l'archipel,  
Votre religion comme une autre est auguste,  
Et l'amour se rira de l'Enfer et du Ciel!<sup>67</sup>

So heißt es im ersten dieser Gedichte; im zweiten:

– Descendez, descendez, lamentables victimes,  
Descendez le chemin de l'enfer éternel!<sup>68</sup>

Der auffallende Zwiespalt erklärt sich so: wie Baudelaire die lesbische Frau nicht als Problem sah – weder als ein gesellschaftliches noch als eines der Veranlagung – so hatte er, als Prosaiker könnte man sagen, auch keine Stellung zu ihr. Im Bilde der Moderne hatte er für sie Platz; in der Wirklichkeit erkannte er sie nicht wieder. Darum schreibt er unbekümmert: »Wir haben die schriftstellernde Philanthropin gekannt, . . . die republikanische Dichterin, die Dichterin der Zukunft, sie sei Fourieristin oder Saintsimonistin\* – niemals haben wir unser Auge . . . an all dies getragene und abstoßende Gehaben . . ., diese Imitationen männlichen Geistes gewöhnen können.«<sup>69</sup> Es wäre abwegig

\* Vielleicht ist dies eine Anspielung auf die »Loi d'avenir« von Claire Demar.

66 II, p. 448.

67 I, p. 157.

68 I, p. 161.

69 II, p. 534.

anzunehmen, Baudelaire wäre je beigegeben, mit seinem Dichten in der Öffentlichkeit für die lesbische Frau sich einzusetzen. Die Vorschläge, die er seinem Anwalt für das Plädoyer im Prozeß gegen die »Fleurs du mal« machte, beweisen das. Die bürgerliche Achtung ist für ihn von der heroischen Natur dieser Leidenschaft nicht zu trennen. Das »descendez, descendez, lamentables victimes« ist das letzte Wort, das Baudelaire der lesbischen Frau nachruft. Er gibt sie dem Untergang preis. Sie ist unrettbar, weil die Verworrenheit in Baudelaires Konzeption von ihr unauflöslich ist.

Das neunzehnte Jahrhundert begann die Frau im Produktionsprozeß rückhaltlos außerhalb des Hauswesens zu verwerten. Es tat das vorwiegend auf primitive Art; es stellte sie in Fabriken ein. Männliche Züge mußten damit im Laufe der Zeit an ihr in Erscheinung treten. Da Fabrikarbeit sie bedingte, offenbar vor allem entstellende. Höhere Formen der Produktion, auch der politische Kampf als solcher konnten männliche Züge in einer edleren Form begünstigen. Vielleicht kann die Bewegung der *Vésuviennes* in einem solchen Sinne verstanden werden. Sie stellte der Februarrevolution ein Corps, das sich aus Frauen zusammensetzte. »*Vésuviennes*«, so heißt es in den Statuten, »nennen wir uns, um damit auszusagen, daß in jeder Frau, die uns angehört, ein revolutionärer Vulkan am Werke ist.«<sup>70</sup> In solcher Veränderung des weiblichen Habitus kamen Tendenzen zur Geltung, die Baudelaires Phantasie beschäftigen konnten. Es wäre nicht erstaunlich, wenn seine tiefe Idiosynkrasie gegen die Schwangerschaft mit im Spiele gewesen wäre\*. Die Vermännlichung der Frau sprach zu ihr. Baudelaire bejahte also den Vorgang. Gleichzeitig aber kam es ihm darauf an, ihn aus der ökonomischen Botmäßigkeit zu lösen. So gelangte er dazu, dieser Entwicklungsrichtung einen rein sexuellen Akzent zu geben. Was er George Sand nicht verzeihen konnte, war vielleicht, die Züge einer lesbischen Frau durch ihr Abenteuer mit Musset entweiht zu haben.

\* Ein Fragment von 1844 (I, p. 213) erscheint hier schlüssig. – Baudelaires bekannte Federzeichnung seiner Mätresse zeigt eine Gangart, die der von Schwangeren frapierend ähnelt. Das zeugt nicht gegen die Idiosynkrasie.

70 Paris sous la République de 1848. Exposition de la Bibliothèque et des travaux historiques de la ville de Paris. Paris 1909, p. 28.

Die Verkümmernng des »prosaischen« Elements, die in Baudelaires Stellung zur lesbischen Frau sich ausprägt, ist auch in anderen Stücken für ihn bezeichnend. Sie befremdete aufmerksame Betrachter. 1895 schreibt Jules Lemaître: »Man steht vor einem Werk voller Kunstgriffe und beabsichtigter Widersprüche ... Im Augenblick, da es sich in der krassesten Beschreibung der trostlosesten Details der Realität gefällt, ergeht es sich in einem Spiritualismus, der weit von dem unmittelbaren Eindruck abführt, welchen die Dinge auf uns machen ... Die Frau gilt Baudelaire als Sklavin oder als Tier, ... aber die gleichen ... Huldigungen ergehen an sie, die der heiligen Jungfrau erwiesen werden ... Er verflucht den »Fortschritt«, er verabscheut die Industrie des Jahrhunderts, ... und doch genießt er die besondere Note, die diese Industrie in unser heutiges Leben getragen hat ... Ich glaube, das spezifisch Baudelairesche besteht darin, immer zwei entgegengesetzte Arten der Reaktion zu vereinigen ..., man könnte sagen, eine vergangene und eine gegenwärtige. Ein Meisterstück des Willens ...; die letzte Neuheit auf dem Gebiete des Gefühlslebens.«<sup>71</sup> Diese Haltung als Großtat des Willens vorzustellen, lag im Sinne von Baudelaire. Aber ihr Revers ist ein Mangel an Überzeugung, an Einsicht, an Stetigkeit. Einem jähen, chockartigen Wechsel war Baudelaire in allen seinen Regungen ausgesetzt. Desto lockender schwebte ihm eine andere Art, in den Extremen zu leben vor. Sie formt sich in den Inkantationen, die von vielen seiner vollkommenen Verse ausgehen; sie benennt sich in einigen von ihnen selbst.

Vois sur ces canaux  
Dormir ces vaisseaux  
Dont l'humeur est vagabonde;  
C'est pour assouvir  
Ton moindre désir  
Qu'ils viennent du bout du monde.<sup>72</sup>

Ein wiegender Rhythmus eignet dieser berühmten Strophe; ihre Bewegung ergreift die Schiffe, welche festgemacht auf dem Kanale liegen. Zwischen den Extremen gewiegt zu werden, wie

<sup>71</sup> Lemaître, l. c. (S. 525) p. 28-31.

<sup>72</sup> I, p. 67.

es das Vorrecht der Schiffe ist, danach sehnte sich Baudelaire. Deren Bild taucht auf, wo es um sein tiefes, verschwiegene und paradoxes Leitbild geht: das Getragensein von, das Geborgensein in der Größe. »Diese schönen, großen Schiffe, wie sie unmerklich gewiegt . . . auf dem stillen Wasser liegen, diese starken Schiffe, die so sehnsüchtig und so müßig ausschauen – fragen sie uns nicht in einer stummen Sprache: wann fahren wir aus ins Glück?«<sup>73</sup> In den Schiffen vereint sich die Nonchalance mit der Bereitschaft zum äußersten Krafteinsatz. Das legt ihnen eine geheime Bedeutung bei. Es gibt eine besondere Konstellation, in der sich Größe und Lässigkeit auch im Menschen zusammenfinden. Sie waltet über dem Dasein von Baudelaire. Er hat sie entziffert und nannte sie »die Moderne«. Wenn er sich an das Schauspiel der Schiffe auf der Reede verliert, so geschieht es, um ein Gleichnis an ihnen abzulesen. So stark, so sinnreich, so harmonisch, so gut gebaut ist der Heros wie jene Segelschiffe. Aber ihm winkt vergebens die hohe See. Denn ein Unstern steht über seinem Leben. Die Moderne erweist sich als sein Verhängnis. Der Heros ist nicht in ihr vorgesehen; sie hat keine Verwendung für diesen Typ. Sie macht ihn für immer im sichern Hafen fest; sie liefert ihn einem ewigen Nichtstun aus. In dieser seiner letzten Verkörperung tritt der Heros als Dandy auf. Stößt man auf eine dieser Erscheinungen, die dank ihrer Kraft und Gelassenheit in jeder ihrer Geberden vollendet sind, so sagt man sich, »der da vorbeigeht, ist vielleicht begütert; doch ganz gewiß steckt in diesem Passanten ein Herakles, für den keine Arbeit vorhanden ist«<sup>74</sup>. Er wirkt als wenn er von seiner Größe getragen werde. Daher ist es verständlich, daß Baudelaire seine Flanerie zu gewissen Stunden mit der gleichen Würde bekleidet glaubte wie die Anspannung seiner Dichterkraft.

Für Baudelaire stellte der Dandy sich als ein Nachfahre großer Ahnen dar. Der Dandysmus ist ihm »der letzte Schimmer des Heroischen in Zeiten der Dekadenz«<sup>75</sup>. Es gefällt ihm, bei Chateaubriand einen Hinweis auf indianische Dandys zu entdecken – Zeugnis der einstigen Blütezeit jener Stämme. In Wahrheit ist unmöglich zu verkennen, daß die Züge, welche im

73 II, p. 630.

74 II, p. 352.

75 II, p. 351.

Dandy versammelt sind, eine ganz bestimmte geschichtliche Signatur tragen. Der Dandy ist eine Prägung der Engländer, die im Welthandel führend waren. In den Händen der londoner Börsenleute lag das Handelsnetz, das über den Erdball läuft; seine Maschen verspürten die mannigfachsten, häufigsten, unvermutbarsten Zuckungen. Der Kaufmann hatte auf diese zu reagieren, nicht aber seine Reaktionen zur Schau zu tragen. Den dadurch in ihm erzeugten Widerstreit übernahmen die Dandys in eigene Regie. Sie bildeten das sinnreiche Training aus, welches zu seiner Bewältigung nötig war. Sie verbanden die blitzschnelle Reaktion mit entspanntem, ja schlaffem Gebaren und Mienenspiel. Der Tick, der eine Zeitlang für vornehm galt, ist gewissermaßen die unbeholfene, subalterne Darstellung des Problems. Sehr bezeichnend dafür ist das folgende: »Das Gesicht eines eleganten Mannes muß immer ... etwas Konvulsivisches und Verzerrtes haben. Man kann solche Grimasse, wenn man will, einem natürlichen Satanismus zuschreiben.«<sup>76</sup> So malte sich die Erscheinung des londoner Dandys im Kopfe eines pariser Boulevardiers. So spiegelte sie sich physiognomisch in Baudelaire. Seine Liebe zum Dandysmus war keine glückliche. Er besaß die Gabe nicht, zu gefallen, welche ein so wichtiges Element in der Kunst des Dandys, nicht zu gefallen, ist. Was von Natur aus an ihm befremden mußte zur Manier erhebend, geriet er so, da mit seiner wachsenden Isolierung seine Unzugänglichkeit größer wurde, in die tiefste Verlassenheit.

Baudelaire hat nicht wie Gautier Gefallen an seiner Zeit gefunden, noch sich wie Leconte de Lisle um sie betrügen können. Ihm stand der humanitäre Idealismus eines Lamartine oder Hugo nicht zu Gebote, und es war ihm nicht wie Verlaine gegeben, sich in die Devotion zu flüchten. Weil er keine Überzeugung zu eigen hatte, nahm er selbst immer neue Gestalten an. Flaneur, Apache, Dandy und Lumpensammler waren für ihn ebenso viele Rollen. Denn der moderne Heros ist nicht Held – er ist Heldendarsteller. Die heroische Moderne erweist sich als ein Trauerspiel, in dem die Heldenrolle verfügbar ist. Das hat Baudelaire selbst, versteckt wie in einer *remarque*, am Rande seiner »Sept vieillards« angedeutet.

76 Les Petits-Paris. Par les auteurs des Mémoires de Bilboquet. [Par Taxile Delord u. a.] Paris 1854. Bd. 10: Paris-viveur, p. 26.



Un matin, cependant que dans la triste rue  
 Les maisons, dont la brume allongeaît la hauteur,  
 Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,  
 Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,

Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,  
 Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros  
 Et discutant avec mon âme déjà lasse,  
 Le faubourg secoué par les lourds tombereaux.<sup>77</sup>

Dekor, Akteur und Heros treten in diesen Strophen auf eine nicht mißzuverstehende Art zusammen. Die Zeitgenossen brauchten den Hinweis nicht. Courbet klagt als er ihn malt darüber, Baudelaire sehe jeden Tag anders aus. Und Champfleury sagt ihm die Gabe nach, seinen Gesichtsausdruck zu verstellen wie ein entlaufener Galeerensträfling<sup>78</sup>. Vallès hat in seinem bösen Nachruf, der von ziemlich viel Scharfblick zeugt, Baudelaire einen cabotin genannt<sup>79</sup>.

Hinter den Masken, die er verbrauchte, wahrte der Dichter in Baudelaire das Inkognito. So herausfordernd er im Umgang erscheinen konnte, so umsichtig verfuhr er in seinem Werk. Das Inkognito ist das Gesetz seiner Poesie. Sein Versbau ist dem Plan einer großen Stadt vergleichbar, in der man sich unauffällig bewegen kann, gedeckt durch Häuserblocks, Torfahrten oder Höfe. Auf diesem Plan sind den Worten, wie Verschworenen vor dem Ausbruch einer Revolte, ihre Plätze genau bezeichnet. Baudelaire konspiriert mit der Sprache selbst. Er berechnet ihre Effekte auf Schritt und Tritt. Daß er es immer vermieden hat, sich dem Leser gegenüber zu decouvrieren, ist gerade den Berufensten nachgegangen. Gide vermerkt eine Unstimmigkeit zwischen Bild und Sache, die sehr berechnet ist<sup>80</sup>. Rivière hat hervorgehoben, wie Baudelaire vom entlegenen Worte ausgeht, wie er es lehrt, leise aufzutreten indem er es behutsam der Sache nähert<sup>81</sup>. Lemaître spricht von Formen, die so geartet sind,

77 I, p. 101.

78 vgl. Champfleury [Jules Husson]: *Souvenirs et portraits de jeunesse*. Paris 1872, p. 135.

79 Abgedruckt aus »La situation« bei André Billy: *Les écrivains de combat*. Paris 1931, p. 189.

80 vgl. Gide, I. c. (S. 570) p. 512.

81 vgl. Jacques Rivière: *Etudes*. (18<sup>e</sup> éd., Paris 1948, p. 15.)

daß sie den Ausbruch der Leidenschaft unterbinden<sup>82</sup>, und Laforgue hebt den Baudelaire'schen Vergleich hervor, der die lyrische Person gleichsam Lügen straft und als Störenfried in den Text gerät. »La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison« – »andere Beispiele ließen sich in Fülle finden«<sup>83</sup>, setzt Laforgue hinzu\*.

Die Sonderung der Wörter in solche, die zum gehobenen Gebrauche geeignet schienen, und solche, die von ihm auszuschließen waren, wirkte in die gesamte poetische Produktion hinein und galt von Hause aus für die Tragödie nicht minder als für die lyrische Poesie. In den ersten Dezennien des neunzehnten Jahrhunderts stand diese Konvention unangefochten in Kraft. Bei der Aufführung des »Cid« von Lebrun erregte das Wort *chambre* ein mißfälliges Gemurmel. »Othello«, in einer Übersetzung von Alfred de Vigny, fiel wegen des Wortes *mouchoir*, dessen Erwähnung in der Tragödie unerträglich berührte. Victor Hugo hatte damit begonnen, in der Dichtung den Unterschied zwischen den Worten der Umgangssprache und denen einer gehobenen einzuebneten. Sainte-Beuve war in ähnlichem Sinne vorgegangen. Er erklärt im »Leben Joseph Delormes«: »Ich habe versucht . . . , original auf meine Weise zu sein, auf eine bescheidene, gutbürgerliche . . . Ich nannte die Dinge des intimen Lebens mit ihrem Namen; aber die Hütte hat mir dabei näher als das Boudoir gelegen.«<sup>84</sup> Baudelaire ging ebenso über das sprachliche Jakobinertum von Victor Hugo hinaus wie über die bukolischen Freiheiten von Sainte-Beuve. Seine Bilder sind original durch die Niedrigkeit der Vergleichsobjekte. Er hält Ausschau nach dem banalen Vorgang, um ihm den poetischen anzunähern. Er spricht von den »vagues terreurs de ces affreuses nuits!

\* Aus dieser Fülle:

Nous volons au passage un plaisir clandestin

Que nous pressons bien fort comme une vieille orange. (I, p. 17.)

Ta gorge triomphante est une belle armoire. (I, p. 65.)

Comme un sanglot coupé par un sang écumeux

Le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux. (I, p. 118.)

La tête, avec l'amas de sa crinière sombre

Et de ses bijoux précieux,

Sur la table de nuit, comme une renoncule,

Repose. (I, p. 126.)

82 vgl. Lemaître, l. c. (S. 525) p. 29.

83 Jules Laforgue: *Mélanges posthumes*. Paris 1903, p. 113.

84 Sainte-Beuve: *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, l. c. (S. 534) p. 170.

Qui compliment le cœur comme un papier qu'on froisse<sup>85</sup>. Diese Sprachgeberde, kennzeichnend für den Artisten in Baudelaire, wird wahrhaft bedeutsam erst an dem Allegoriker. Sie gibt seiner Allegorie das Beirrende, das sie von den landläufigen unterscheidet. Mit ihnen hatte zuletzt Lemercier den Parnaß des Empire bevölkert; der Tiefpunkt der klassizistischen Dichtung war so erreicht worden. Baudelaire ließ sich das nicht bekümmern. Er greift Allegorien in Fülle auf: durch die sprachliche Umwelt, in welche er sie versetzt, ändert er ihren Charakter grundsätzlich. Die »Fleurs du mal« sind das erste Buch, das Worte nicht allein prosaischer Provenienz sondern städtischer in der Lyrik verwertet hat. Dabei vermeiden sie keineswegs Prägnanzen, die, frei von poetischer Patina, durch ihren Stempelglanz in die Augen fallen. Sie kennen quinquet, wagon oder omnibus; sie schrecken vor bilan, réverbère, voirie nicht zurück. So ist das lyrische Vokabular beschaffen, in dem plötzlich und durch nichts vorbereitet eine Allegorie erscheint. Wenn der Sprachgeist von Baudelaire irgendwo dingfest zu machen ist, so in dieser brüsken Koinzidenz. Claudel hat sie endgültig formuliert. Baudelaire, so hat er einmal gesagt, habe die Schreibweise von Racine mit der eines Journalisten des Second Empire verbunden. Kein Wort seines Vokabulars ist von vornherein zur Allegorie bestimmt. Es empfängt diese Charge von Fall zu Fall; je nachdem, worum die Sache geht, welches Sujet an der Reihe ist, ausgespäht, zerniert und besetzt zu werden. Für den Handstreich, der bei Baudelaire Dichten heißt, zieht er Allegorien in sein Vertrauen. Sie sind die einzigen, die im Geheimnis sind. Wo la Mort oder le Souvenir, le Repentir oder le Mal sich zeigen, da sind Zentren der poetischen Strategie. Das blitzhafte Auftauchen dieser Chargen, die, an ihrer Majuskel erkennbar, sich mitten in einem Text befinden, der die banalste Vokabel nicht von sich weist, zeigt, daß Baudelaires Hand im Spiele ist. Seine Technik ist die putschistische.

Wenige Jahre nach Baudelaires Ende krönte Blanqui seine Laufbahn als Konspirateur durch ein denkwürdiges Meisterstück. Es war nach der Ermordung von Victor Noir. Blanqui wollte sich einen Überblick über seinen Truppenbestand verschaffen. Von Angesicht zu Angesicht kannte er im wesentlichen nur seine

85 I, p. 57.

Unterführer. Wie weit alle in seiner Mannschaft ihn gekannt haben, steht dahin. Er verständigte sich mit Granger, seinem Adjutanten, der die Anordnungen für eine Revue der Blanquisten traf. Sie wird bei Geffroy so beschrieben: »Blanqui . . . ging bewaffnet von Hause fort, sagte seinen Schwestern Adieu und bezog seinen Posten in den Champs-Élysées. Dort sollte nach der Vereinbarung mit Granger das Defilee der Truppen stattfinden, deren geheimnisvoller General Blanqui war. Er kannte die Chefs, er sollte nun hinter ihrer jedem im Gleichschritt, in regelmäßigen Formationen deren Leute an sich vorbeiziehen sehen. Es geschah wie beschlossen war. Blanqui hielt seine Revue ab, ohne daß irgendwer etwas von dem merkwürdigen Schauspiel ahnte. In der Menge und unter den Leuten, die zuschauten wie auch er selber schaute, stand der Alte an einen Baum gelehnt und sah aufmerksam in Kolonnen seine Freunde herankommen, wie sie stumm unter einem Gemurmels sich näherten, das durch Zurufe immerfort unterbrochen wurde.«<sup>86</sup> – Die Kraft, die so etwas möglich machte, ist mit Baudelaires Dichtung im Wort verwahrt.

Baudelaire hat bei Gelegenheit das Bild des modernen Heros auch im Konspirateur erkennen wollen. »Keine Tragödien mehr!« schrieb er während der Februartage im »Salut public«. »Schluß mit der Geschichte des alten Rom! Stehen wir heute nicht größer als Brutus da?«<sup>87</sup> Größer als Brutus war freilich weniger groß. Denn als Napoleon III. zur Herrschaft kam, erkannte Baudelaire in ihm den Caesar nicht. Darin war Blanqui ihm überlegen. Aber tiefer als beider Verschiedenheit reicht, was ihnen gemeinsam gewesen ist, reicht der Trotz und die Ungeduld, reicht die Kraft der Empörung und die des Hasses – reicht auch die Ohnmacht, die ihrer beider Teil war. Baudelaire nimmt in einer berühmten Zeile leichten Herzens Abschied von einer Welt, »in der die Tat nicht die Schwester des Traumes ist«<sup>88</sup>. Seiner war nicht so verlassen als es ihm schien. Blanquis Tat ist die Schwester von Baudelaires Traum gewesen. Beide sind ineinander verschlungen. Es sind die ineinander verschlungenen Hände auf einem Stein, unter dem Napoleon III. die Hoffnungen der Junikämpfer begraben hatte.

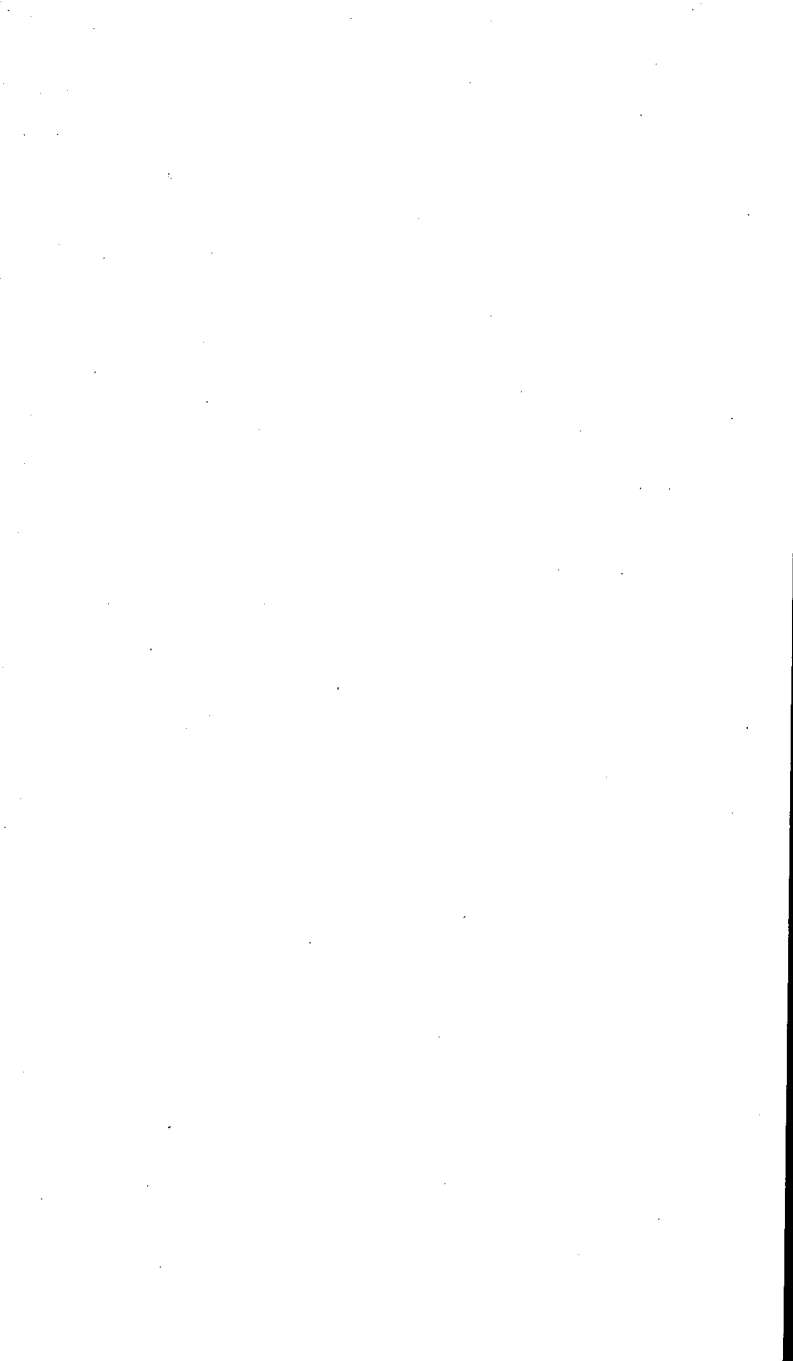
<sup>86</sup> Geffroy: *L'enfermé*, I. c. (S. 513) p. 276/277.

<sup>87</sup> cit. Crépet, I. c. (S. 535) p. 81.

<sup>88</sup> I, p. 136.

⟨2⟩

## Über einige Motive bei Baudelaire



Baudelaire hat mit Lesern gerechnet, die die Lektüre von Lyrik vor Schwierigkeiten stellt. An diese Leser wendet sich das einleitende Gedicht der »Fleurs du mal«. Mit ihrer Willenskraft und also auch wohl ihrem Konzentrationsvermögen ist es nicht weit her; sinnliche Genüsse werden von ihnen bevorzugt; sie sind mit dem spleen vertraut, der dem Interesse und der Aufnahmefähigkeit den Garaus macht. Es ist befremdend, einen Lyriker anzutreffen, der sich an dieses Publikum hält, das undankbarste. Gewiß liegt eine Erklärung bei der Hand. Baudelaire wollte verstanden werden: er widmet sein Buch denen, die ihm ähnlich sind. Das Gedicht an den Leser schließt mit der Apostrophe:

Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!<sup>1</sup>

Der Tatbestand erweist sich ergiebiger, wenn man ihn umformuliert und sagt: Baudelaire hat ein Buch geschrieben, das von vornherein wenig Aussicht auf einen unmittelbaren Publikumerfolg gehabt hat. Er rechnete mit einem Lesertyp, wie ihn das einleitende Gedicht beschreibt. Und es hat sich ergeben, daß das eine weitblickende Berechnung gewesen ist. Der Leser, auf den er eingerichtet war, wurde ihm von der Folgezeit beigestellt. Daß dem so ist, daß, mit andern Worten, die Bedingungen für die Aufnahme lyrischer Dichtungen ungünstiger geworden sind, dafür spricht, unter anderm, dreierlei. Erstens hat der Lyriker aufgehört, für den Poeten an sich zu gelten. Er ist nicht mehr »der Sänger«, wie noch Lamartine es war; er ist in ein Genre eingetreten. (Verlaine macht diese Spezialisierung handgreiflich; Rimbaud war schon Esoteriker, der das Publikum ex officio von seinem Werke fernhält.) Ein zweites Faktum: ein Massenerfolg lyrischer Poesie ist nach Baudelaire nicht mehr vorgekommen. (Noch Hugos Lyrik fand beim Erscheinen eine mächtige Resonanz. In Deutschland stellt das »Buch der Lieder« die Schwelle dar.) Ein dritter Umstand ist derart mitgegeben: das Publikum wurde spröder auch gegen lyrische Poesie, die ihm von früher

1 Charles Baudelaire: Œuvres. Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec. 2 Bde. Paris 1931/1932. (Bibliothèque de la Pléiade. 1. u. 7.) I, S. 18. (Im folgenden nur noch nach Band und Seitenzahl zitiert.)

her überkommen war. Die Spanne Zeit, von der hier die Rede ist, darf man ungefähr von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an datieren. In der gleichen Epoche hat sich der Ruhm der »Fleurs du mal« ohne Unterlaß ausgebreitet. Das Buch, das mit den ungeneigtesten Lesern gezählt und anfangs nicht viele geneigte gefunden hatte, wurde im Laufe der Jahrzehnte zu einem klassischen; es wurde auch zu einem der meistgedruckten.

Wenn die Bedingungen für die Aufnahme lyrischer Dichtungen ungünstiger geworden sind, so liegt es nahe, sich vorzustellen, daß die lyrische Poesie nur noch ausnahmsweise den Kontakt mit der Erfahrung der Leser wahrte. Das könnte sein, weil sich deren Erfahrung in ihrer Struktur verändert hat. Man wird diesen Ansatz vielleicht gutheißen, aber nur desto verlegener um eine Kennzeichnung dessen sein, was sich in ihr könnte gewandelt haben. In dieser Lage wird man bei der Philosophie nachfragen. Dabei stößt man auf einen eigentümlichen Sachverhalt. Seit dem Ausgang des vorigen Jahrhunderts stellte sie eine Reihe von Versuchen an, der »wahren« Erfahrung im Gegensatz zu einer Erfahrung sich zu bemächtigen, welche sich im genormten, denaturierten Dasein der zivilisierten Massen niederschlägt. Man pflegt diese Vorstöße unter dem Begriff der Lebensphilosophie zu rubrizieren. Sie gingen begreiflicherweise nicht vom Dasein des Menschen in der Gesellschaft aus. Sie beriefen sich auf die Dichtung, lieber auf die Natur und zuletzt vorzugsweise auf das mythische Zeitalter. Diltheys Werk »Das Erlebnis und die Dichtung« ist eines der frühesten in der Reihe; sie endet mit Klages und mit Jung, der sich dem Faschismus verschrieben hat. Als weithin ragendes Monument erhebt sich Bergsons Frühwerk »Matière et mémoire« über diese Literatur. Mehr als die andern wahrte es Zusammenhänge mit der exakten Forschung. Es ist an der Biologie ausgerichtet. Sein Titel zeigt an, daß es die Struktur des Gedächtnisses als entscheidend für die philosophische der Erfahrung ansieht. In der Tat ist die Erfahrung eine Sache der Tradition, im kollektiven wie im privaten Leben. Sie bildet sich weniger aus einzelnen in der Erinnerung streng fixierten Gegebenheiten denn aus gehäuften, oft nicht bewußten Daten, die im Gedächtnis zusammenfließen. Das Gedächtnis geschichtlich zu spezifizieren, ist freilich Bergsons Absicht in keiner Weise. Jedwede geschichtliche Determinierung der Erfahrung weist er



vielmehr zurück. Er meidet damit vor allem und wesentlich, derjenigen Erfahrung näherzutreten, aus der seine eigene Philosophie entstanden ist oder vielmehr gegen die sie entboten wurde. Es ist die unwirtliche, blendende der Epoche der großen Industrie. Dem Auge, das sich vor dieser Erfahrung schließt, stellt sich eine Erfahrung komplementärer Art als deren gleichsam spontanes Nachbild ein. Bergsons Philosophie ist ein Versuch, dieses Nachbild zu detaillieren und festzuhalten. Sie gibt derart mittelbar einen Hinweis auf die Erfahrung, die Baudelaire unverstellt, in der Gestalt seines Lesers, vor Augen tritt.

## II

»Matière et mémoire« bestimmt das Wesen der Erfahrung in der *durée* derart, daß der Leser sich sagen muß: einzig der Dichter wird das adäquate Subjekt einer solchen Erfahrung sein. Ein Dichter ist es denn auch gewesen, der auf Bergsons Theorie der Erfahrung die Probe machte. Man kann Prousts Werk »A la recherche du temps perdu« als den Versuch ansehen, die Erfahrung, wie Bergson sie sich denkt, unter den heutigen gesellschaftlichen Bedingungen auf synthetischem Wege herzustellen. Denn mit ihrem Zustandekommen auf natürlichem Wege wird man weniger und weniger rechnen können. Proust entzieht sich übrigens der Debatte dieser Frage in seinem Werke nicht. Er bringt sogar ein neues Moment ins Spiel, das eine immanente Kritik an Bergson in sich schließt. Dieser versäumt nicht, den Antagonismus zu unterstreichen, der zwischen der *vita activa* und der besonderen *vita contemplativa* obwaltet, die sich aus dem Gedächtnis heraus erschließt. Es läßt sich aber bei Bergson so an, als ob die Hinwendung auf die schauende Vergegenwärtigung des Lebensstromes eine Sache der freien Entschließung sei. Proust meldet seine abweichende Überzeugung von vorneherein terminologisch an. Das reine Gedächtnis – die *mémoire pure* – der Bergsonschen Theorie wird bei ihm zur *mémoire involontaire* – einem Gedächtnis, das unwillkürlich ist. Unverzüglich konfrontiert Proust dieses unwillkürliche Gedächtnis mit dem willkürlichen, das sich in der Botmäßigkeit der Intelligenz befindet. Den ersten Seiten des großen Werks obliegt es, dieses Verhältnis ins Licht zu stel-

len. In der Betrachtung, die den Terminus einführt, spricht Proust davon, wie ärmlich sich seiner Erinnerung durch viele Jahre die Stadt Combray dargeboten habe, in der ihm doch ein Teil der Kindheit dahingegangen sei. Proust sei, ehe der Geschmack der madeleine (eines Gebäcks), auf den er dann oft zurückkommt, ihn eines Nachmittags in die alten Zeiten zurückbefördert habe, auf das beschränkt gewesen, was ein Gedächtnis ihm in Bereitschaft gehalten habe, das dem Appell der Aufmerksamkeit gefügig sei. Das sei die *mémoire volontaire*, die willkürliche Erinnerung, und von ihr gilt, daß die Informationen, welche sie über das Verfllossene erteilt, nichts von ihm aufbehalten. »So steht es mit unserer Vergangenheit. Umsonst, daß wir sie willentlich zu beschwören suchen; alle Bemühungen unserer Intelligenz sind dazu nichts nütze.«<sup>2</sup> Darum steht Proust nicht an, zusammenfassend zu erklären, das Verfllossene befinde sich »außerhalb des Bereichs der Intelligenz und ihres Wirkungsfeldes in irgendeinem realen Gegenstand . . . In welchem wissen wir übrigens nicht. Und es ist eine Sache des Zufalls, ob wir auf ihn stoßen, ehe wir sterben, oder ob wir ihm nie begegnen.«<sup>3</sup>

Es ist nach Proust dem Zufall anheimgegeben, ob der einzelne von sich selbst ein Bild bekommt, ob er sich seiner Erfahrung bemächtigen kann. In dieser Sache vom Zufall abzuhängen, hat keineswegs etwas Selbstverständliches. Diesen ausweglos privaten Charakter haben die inneren Anliegen des Menschen nicht von Natur. Sie erhalten ihn erst, nachdem sich für die äußeren die Chance vermindert hat, seiner Erfahrung assimiliert zu werden. Die Zeitung stellt eines von vielen Indizien einer solchen Verminderung dar. Hätte die Presse es darauf abgesehen, daß der Leser sich ihre Informationen als einen Teil seiner Erfahrung zu eigen macht, so würde sie ihren Zweck nicht erreichen. Aber ihre Absicht ist die umgekehrte und wird erreicht. Sie besteht darin, die Ereignisse gegen den Bereich abzudichten, in dem sie die Erfahrung des Lesers betreffen könnten. Die Grundsätze journalistischer Information (Neuigkeit, Kürze, Verständlichkeit und vor allem Zusammenhanglosigkeit der einzelnen Nachrichten untereinander) tragen zu diesem Erfolge genauso

2 Marcel Proust: *A la recherche du temps perdu*. Bd. 1: *Du côté de chez Swann*. Paris. I, S. 69.

3 Proust, l. c., S. 69.

bei wie der Umbruch und wie die Sprachgebarung. (Karl Kraus wurde nicht müde nachzuweisen, wie sehr der sprachliche Habitus der Journale die Vorstellungskraft ihrer Leser lähmt.) Die Abdichtung der Information gegen die Erfahrung hängt weiter daran, daß die erstere nicht in die ›Tradition‹ eingeht. Die Zeitungen erscheinen in großen Auflagen. Kein Leser verfügt so leicht über etwas, was sich der andere ›von ihm erzählen‹ ließe. – Historisch besteht eine Konkurrenz zwischen den verschiedenen Formen der Mitteilung. In der Ablösung der älteren Relation durch die Information, der Information durch die Sensation spiegelt sich die zunehmende Verkümmern der Erfahrung wider. Alle diese Formen heben sich ihrerseits von der Erzählung ab; sie ist eine der ältesten Formen der Mitteilung. Sie legt es nicht darauf an, das pure An-sich des Geschehenen zu übermitteln (wie die Information das tut); sie senkt es dem Leben des Berichtenden ein, um es als Erfahrung den Hörern mitzugeben. So haftet an ihr die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale.

Prousts achtbändiges Werk gibt einen Begriff davon, welcher Anstalten es bedurfte, um der Gegenwart die Figur des Erzählers zu restaurieren. Proust unternahm das mit großartiger Konsequenz. Er geriet dabei von Anfang an an eine elementare Aufgabe: von der eigenen Kindheit Bericht zu geben. Er ermaß ihre ganze Schwierigkeit, indem er es als Sache des Zufalls darstellt, ob sie überhaupt lösbar sei. Im Zusammenhange dieser Betrachtungen prägt er den Begriff der *mémoire involontaire*. Dieser trägt die Spuren der Situation, aus der heraus er gebildet wurde. Er gehört zum Inventar der vielfältig isolierten Privatperson. Wo Erfahrung im strikten Sinn obwaltet, treten im Gedächtnis gewisse Inhalte der individuellen Vergangenheit mit solchen der kollektiven in Konjunktion. Die Kulte mit ihrem Zeremonial, ihren Festen, deren bei Proust wohl nirgends gedacht sein dürfte, führten die Verschmelzung zwischen diesen beiden Materien des Gedächtnisses immer von neuem durch. Sie provozierten das Eingedenken zu bestimmten Zeiten und blieben Handhaben desselben auf Lebenszeit. Willkürliches und unwillkürliches Eingedenken verlieren so ihre gegenseitige Ausschließlichkeit.

## III

Auf der Suche nach einer gehaltvolleren Bestimmung dessen, was als Abfallprodukt der Bergsonschen Theorie in Prousts *mémoire de l'intelligence* erscheint, ist es geraten, auf Freud zurückzugehen. Im Jahre 1921 erschien der Essai »Jenseits des Lustprinzips«, der eine Korrelation zwischen dem Gedächtnis (im Sinne der *mémoire involontaire*) und dem Bewußtsein aufstellt. Sie hat die Gestalt einer Hypothese. Die Überlegungen, die sich im folgenden an sie anschließen, werden nicht die Aufgabe haben, sie zu beweisen. Sie werden sich begnügen müssen, die Fruchtbarkeit derselben für Sachverhalte zu überprüfen, die weit von denen abliegen, die Freud bei seiner Konzeption gegenwärtig gewesen sind. Schüler von Freud dürften vielleicht eher auf solche Sachverhalte gestoßen sein. Die Ausführungen, in denen Reik seine Theorie des Gedächtnisses entwickelt, bewegen sich zum Teil ganz auf der Linie von Prousts Unterscheidung zwischen dem unwillkürlichen und dem willkürlichen Eingedenken. »Die Funktion des Gedächtnisses«, heißt es bei Reik, »ist der Schutz der Eindrücke; die Erinnerung zielt auf ihre Zersetzung. Das Gedächtnis ist im Wesentlichen konservativ, die Erinnerung ist destruktiv.«<sup>4</sup> Den fundamentalen Satz von Freud, welcher diesen Ausführungen zugrunde liegt, formuliert die Annahme, »das Bewußtsein entstehe an der Stelle der Erinnerungsspur«<sup>5\*</sup>. Es »wäre also durch die Besonderheit ausgezeichnet, daß der Erregungsvorgang in ihm nicht wie in allen anderen psychischen Systemen eine dauernde Veränderung seiner Elemente hinterläßt, sondern gleichsam im Phänomen des Bewußtwerdens verpufft«<sup>6</sup>. Die Grundformel dieser Hypothese ist, »daß Bewußtwerden und Hinterlassung einer Gedächtnisspur für dasselbe System miteinander unverträglich sind«<sup>7</sup>. Erinnerungsreste sind vielmehr »oft am stärksten und haltbar-

\* Die Begriffe Erinnerung und Gedächtnis weisen im Freudschen Essai keinen für den vorliegenden Zusammenhang wesentlichen Bedeutungsunterschied auf.

4 Theodor Reik: Der überraschte Psychologe. Über Erraten und Verstehen unbewußter Vorgänge. Leiden 1935. S. 132.

5 Sigm[und] Freud: Jenseits des Lustprinzips. 3. Aufl., Wien 1923. S. 31.

6 Freud, l. c., S. 31/32.

7 Freud, l. c., S. 31.

sten, wenn der sie zurücklassende Vorgang niemals zum Bewußtsein gekommen ist«<sup>8</sup>. Übertragen in Prousts Redeweise: Bestandteil der *mémoire involontaire* kann nur werden, was nicht ausdrücklich und mit Bewußtsein ist »erlebt« worden, was dem Subjekt nicht als »Erlebnis« widerfahren ist. »Dauerspuren als Grundlage des Gedächtnisses« an Erregungsvorgänge zu thesaurieren, ist nach Freud »andern Systemen« vorbehalten, die vom Bewußtsein verschieden zu denken sind\*. Nach Freud nähme das Bewußtsein als solches überhaupt keine Gedächtnisspuren auf. Dagegen hätte es eine andere Funktion, die von Bedeutung ist. Es hätte als Reizschutz aufzutreten. »Für den lebenden Organismus ist der Reizschutz eine beinahe wichtigere Aufgabe als die Reizaufnahme; er ist mit einem eigenen Energievorrat ausgestattet und muß vor allem bestrebt sein, die besonderen Formen der Energieumsetzung, die in ihm spielen, vor dem gleichmachenden, also zerstörenden Einfluß der übergroßen, draußen arbeitenden Energien zu bewahren.«<sup>9</sup> Die Bedrohung durch diese Energien ist die durch Chocks. Je geläufiger ihre Registrierung dem Bewußtsein wird, desto weniger muß mit einer traumatischen Wirkung dieser Chocks gerechnet werden. Die psychoanalytische Theorie sucht, das Wesen des traumatischen Chocks »aus der Durchbrechung des Reizschutzes . . . zu verstehen«. Nach ihr hat der Schreck »seine Bedeutung« im »Fehlen der Angstbereitschaft«<sup>10</sup>.

Die Untersuchung von Freud hatte ihren Anlaß in einem bei Unfallneurotikern typischen Traum. Er reproduziert die Katastrophe, von der sie betroffen wurden. Träume von solcher Art »suchen« nach Freud »die Reizbewältigung unter Angstentwicklung nachzuholen, deren Unterlassung die Ursache der trauma-

\* Von diesen »andern Systemen« handelt Proust mannigfach. Am liebsten repräsentiert er sie durch die Gliedmaßen, und dabei wird er nicht müde, von den in ihnen deponierten Gedächtnisbildern zu sprechen, wie sie, keinem Wink des Bewußtseins hörig, unvermittelt in dieses einbrechen, wenn ein Schenkel, ein Arm oder ein Schulterblatt im Bett unwillkürlich in eine Lage kommen, wie sie sie vor Zeiten einmal eingenommen haben. Die *mémoire involontaire des membres* ist einer der von Proust bevorzugten Gegenstände. (Cf. Proust: *A la recherche du temps perdu*. Bd. 1: *Du côté de chez Swann*, I. c. (S. 610), I, S. 15.)

8 Freud, I. c. (S. 612), S. 30.

9 Freud, I. c., S. 34/35.

10 Freud, I. c., S. 41.

tischen Neurose geworden ist«<sup>11</sup>. Etwas Ähnliches scheint Valéry im Sinn zu haben. Und die Koinzidenz lohnt vermerkt zu werden, weil Valéry zu denen gehört, die sich für die besondere Funktionsweise der psychischen Mechanismen unter den heutigen Existenzbedingungen interessiert haben. (Dieses Interesse vermochte er überdies mit seiner poetischen Produktion, die eine rein lyrische geblieben ist, zu vereinbaren. Er stellt sich damit als der einzige Autor dar, der unmittelbar auf Baudelaire zurückführt.) »Die Eindrücke und Sinneswahrnehmungen des Menschen«, heißt es bei Valéry, »gehören, an und für sich betrachtet, ... der Gattung der Überraschungen an; sie zeugen von einer Insuffizienz des Menschen ... Die Erinnerung ist ... eine Elementarerscheinung und will darauf hinaus, uns die Zeit zur Organisation« der Reizaufnahme »zu gönnen, die uns zuerst gefehlt hat.«<sup>12</sup> Die Chockrezeption wird durch ein Training in der Reizbewältigung erleichtert, zu der im Notfall sowohl der Traum wie die Erinnerung herangezogen werden können. Im Regelfalle liegt dieses Training aber, wie Freud annimmt, dem wachen Bewußtsein ob, das seinen Sitz in einer Rindenschicht des Gehirns habe, »die ... durch die Reizwirkung so durchgebrannt« sei, »daß sie der Reizaufnahme die günstigsten Verhältnisse«<sup>13</sup> entgegenbringe. Daß der Chock derart abgefangen, derart vom Bewußtsein pariert werde, gäbe dem Vorfall, der ihn auslöst, den Charakter des Erlebnisses im prägnanten Sinn. Es würde diesen Vorfall (unmittelbar der Registratur der bewußten Erinnerung ihn einverleibend) für die dichterische Erfahrung sterilisieren.

Die Frage meldet sich an, wie lyrische Dichtung in einer Erfahrung fundiert sein könnte, der das Chockerlebnis zur Norm geworden ist. Eine solche Dichtung müßte ein hohes Maß von Bewußtheit erwarten lassen; sie würde die Vorstellung eines Plans wachrufen, der bei ihrer Ausarbeitung im Werke war. Das trifft auf die Dichtung von Baudelaire durchaus zu. Es verbindet ihn, unter seinen Vorgängern, mit Poe; unter seinen Nachfolgern wieder mit Valéry. Die Betrachtungen, die von Proust und von Valéry über Baudelaire angestellt worden sind, ergän-

11 Freud, I. c. (S. 612), S. 42.

12 Paul Valéry: *Analecta*. Paris 1935. S. 264/265.

13 Freud, I. c., S. 32.

zen einander in providentieller Weise. Proust hat einen Essai über Baudelaire geschrieben, der in seiner Tragweite durch gewisse Reflexionen seines Romanwerks noch übertroffen wird. Valéry gab in der »Situation de Baudelaire« die klassische Einleitung zu den »Fleurs du mal«. Er sagt dort: »Das Problem mußte sich für Baudelaire folgendermaßen stellen – ein großer Dichter, doch weder Lamartine, noch Hugo, noch Musset zu werden. Ich sage nicht, daß dieser Vorsatz bei Baudelaire bewußt gewesen wäre; aber er mußte sich zwangsläufig in Baudelaire vorfinden – ja dieser Vorsatz war eigentlich Baudelaire. Er war seine Staatsraison.«<sup>14</sup> Es hat etwas Befremdliches, beim Dichter von einer Staatsraison zu reden. Es beinhaltet etwas Bemerkenswertes: die Emanzipation von Erlebnissen. Baudelaires poetische Produktion ist einer Aufgabe zugeordnet. Es haben ihm Leerstellen vorgeschwebt, in die er seine Gedichte eingesetzt hat. Sein Werk läßt sich nicht nur als ein geschichtliches bestimmen, wie jedes andere, sondern es wollte und es verstand sich so.

#### IV

Je größer der Anteil des Chockmoments an den einzelnen Eindrücken ist, je unablässiger das Bewußtsein im Interesse des Reizschutzes auf dem Plan sein muß, je größer der Erfolg ist, mit dem es operiert, desto weniger gehen sie in die Erfahrung ein; desto eher erfüllen sie den Begriff des Erlebnisses. Vielleicht kann man die eigentümliche Leistung der Chockabwehr zuletzt darin sehen: dem Vorfall auf Kosten der Integrität seines Inhalts eine exakte Zeitstelle im Bewußtsein anzuweisen. Das wäre eine Spitzenleistung der Reflexion. Sie würde den Vorfall zu einem Erlebnis machen. Fällt sie aus, so würde sich grundsätzlich der freudige oder (meist) unlustbetonte Schreck einstellen, der nach Freud den Ausfall der Chockabwehr sanktioniert. Diesen Befund hat Baudelaire in einem grellen Bild festgehalten. Er spricht von einem Duell, in dem der Künstler, ehe er

<sup>14</sup> Baudelaire: *Les fleurs du mal*. Avec une introduction de Paul Valéry. Ed. Crès. Paris 1928. S. X.

besiegt wird, vor Schrecken aufschreit<sup>15</sup>. Dieses Duell ist der Vorgang des Schaffens selbst. Baudelaire hat also die Chockerausführung ins Herz seiner artistischen Arbeit hineingestellt. Diesem Selbstzeugnis kommt große Bedeutung zu. Äußerungen mehrerer Zeitgenossen stützen es. Dem Schrecken preisgegeben, ist es Baudelaire nicht fremd, selber Schrecken hervorzurufen. Vallès überliefert sein exzentrisches Mienenspiel<sup>16</sup>; Pontmartin stellt nach einem Porträt von Nargeot Baudelaires konfiszierte Visage fest; Cladel verweilt bei dem schneidenden Tonfall, der ihm im Gespräch zur Verfügung stand; Gautier spricht von den »Sperrungen«, wie Baudelaire sie beim Deklamieren liebte<sup>17</sup>; Nadar beschreibt seinen abrupten Schritt<sup>18</sup>.

Die Psychiatrie kennt traumatophile Typen. Baudelaire hat es zu seiner Sache gemacht, die Chocks mit seiner geistigen und physischen Person zu parieren, woher sie kommen mochten. Das Gefecht stellt das Bild dieser Chockabwehr. Wenn er seinen Freund Constantin Guys beschreibt, so sucht er ihn um die Zeit, da Paris im Schlaf liegt, auf, »wie er dasteht, über den Tisch gebeugt, mit der gleichen Schärfe das Blatt visierend wie am Tag die Dinge um ihn herum; wie er mit seinem Stift, seiner Feder, dem Pinsel *fight*; Wasser aus seinem Glas zur Decke spritzen und die Feder an seinem Hemd sich versuchen läßt; wie er geschwind und heftig hinter der Arbeit her ist, als fürchte er, die Bilder entwischten ihm; so ist er streitbar, wenn auch allein, und parierte seine eigenen Stöße«<sup>19</sup>. In solch phantastischem Gefecht begriffen, hat Baudelaire sich selbst in der Anfangsstrophe des Gedichts »Le soleil« porträtiert; und das ist wohl die einzige Stelle der »Fleurs du mal«, die ihn bei der poetischen Arbeit zeigt.

Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures  
Les persiennes, abri des secrètes luxures,  
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés

15 Cit. Ernest Raynaud: Charles Baudelaire. Paris 1922. S. 318.

16 Cf. Jules Vallès: Charles Baudelaire, in: André Billy: Les écrivains de combat. (Le XIX<sup>e</sup> siècle.) Paris 1931. S. 192.

17 Cf. Eugène Marsan: Les cannes de M. Paul Bourget et le bon choix de Philinte. Petit manuel de l'homme élégant. Paris 1923. S. 239.

18 Cf. Firmin Maillard: La cité des intellectuels. Paris 1905. S. 362.

19 II, S. 334.



Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,  
 Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,  
 Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,  
 Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,  
 Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.<sup>20</sup>

Die Erfahrung des Chocks gehört zu denen, die für Baudelaire's Faktur bestimmend geworden sind. Gide handelt von den Intermittenzen zwischen Bild und Idee, Wort und Sache, in denen die poetische Erregung bei Baudelaire ihren eigentlichen Sitz vorfinde<sup>21</sup>. Rivière hat auf die unterirdischen Stöße hingewiesen, von denen der Baudelaire'sche Vers erschüttert wird. Es ist dann, als stürze ein Wort in sich zusammen. Rivière hat solche hinfälligen Worte aufgezeigt<sup>22</sup>:

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve  
 Trouveront dans ce sol lavé comme une grève  
 Le mystique aliment qui *ferait* leur vigueur?<sup>23</sup>

Oder auch

Cybèle, qui les aime, *augmente ses verdures*.<sup>24</sup>

Hierher gehört weiter der berühmte Gedichtanfang

La servante au grand cœur dont vous étiez *jalouse*.<sup>25</sup>

Diesen verborgenen Gesetzlichkeiten auch außerhalb des Verses ihr Recht werden zu lassen, war die Absicht, der Baudelaire im »Spleen de Paris« – seinen Gedichten in Prosa – nachgegangen ist. In seiner Widmung der Sammlung an den Chefredakteur der »Presse«, Arsène Houssaye, heißt es: »Wer unter uns hätte nicht schon in den Tagen des Ehrgeizes das Wunderwerk einer poetischen Prosa erträumt? sie müßte musikalisch ohne Rhythmus und Reim sein, sie müßte geschmeidig und spröde genug sein, um sich den lyrischen Regungen der Seele, den Wellenbe-

20 I, S. 96.

21 Cf. André Gide: Baudelaire et M. Faguet, in: *Morceaux choisis*. Paris 1921. S. 128.

22 Cf. Jacques Rivière: *Etudes*. (18<sup>e</sup> éd., Paris 1948. S. 14.)

23 I, S. 29.

24 I, S. 31.

25 I, S. 113.

wegungen der Träumerei, den Chocks des Bewußtseins anzupassen. Dieses Ideal, das zur fixen Idee werden kann, wird vor allem von dem Besitz ergreifen, der in den Riesenstädten mit dem Geflecht ihrer zahllosen einander durchkreuzenden Beziehungen zu Hause ist.«<sup>26</sup>

Die Stelle legt eine doppelte Konstatierung nahe. Sie unterrichtet einmal über den innigen Zusammenhang, der bei Baudelaire zwischen der Figur des Chocks und der Berührung mit den großstädtischen Massen besteht. Sie unterrichtet weiter darüber, was unter diesen Massen eigentlich zu denken ist. Von keiner Klasse, von keinem irgendwie strukturierten Kollektivum kann die Rede sein. Es handelt sich um nichts anderes als um die amorphe Menge der Passanten, um Straßenpublikum\*. Diese Menge, deren Dasein Baudelaire nie vergißt, hat ihm zu keinem seiner Werke Modell gestanden. Sie ist aber seinem Schaffen als verborgene Figur eingeprägt, wie sie auch die verborgene Figur des oben zitierten Fragments darstellt. Das Bild des Fechters läßt sich aus ihr entziffern: die Stöße, welche er austeilt, sind bestimmt, ihm durch die Menge den Weg zu bahnen. Freilich sind die faubourgs, durch die der Dichter des »Soleil« sich hindurchschlägt, menschenleer. Aber die geheime Konstellation (in ihr wird die Schönheit der Strophe bis auf den Grund durchsichtig) ist wohl so zu fassen: es ist die Geistermenge der Worte, der Fragmente, der Versanfänge, mit denen der Dichter in den verlassenen Straßenzügen den Kampf um die poetische Beute ausficht.

## V

Die Menge – kein Gegenstand ist befugter an die Literaten des neunzehnten Jahrhunderts herangetreten. Sie traf Anstalten, sich in breiten Schichten, denen Lesen geläufig geworden war,

\* Dieser Menge eine Seele zu leihen, ist das eigenste Anliegen des Flaneurs. Die Begegnungen mit ihr sind ihm das Erlebnis, das er unermüdlich zum Besten gibt. Aus Baudelaires Werk sind gewisse Reflexe dieser Illusion nicht hinwegzudenken. Sie hat übrigens ihre Rolle nicht ausgespielt. Der unanimes von Jules Romains ist einer ihrer bewunderten Spätlinge.

26 I, S. 405/406.

als ein Publikum zu formieren. Sie wurde Auftraggeber; sie wollte sich, wie die Stifter auf den Bildern des Mittelalters, im zeitgenössischen Roman wiederfinden. Der erfolgreichste Autor des Jahrhunderts ist diesem Verlangen aus innerer Nötigung nachgekommen. Menge hieß ihm, fast im antiken Sinn, die Menge der Klienten, des Publikums. Hugo spricht als erster die Menge in Titeln an: »Les misérables«, »Les travailleurs de la mer«. Hugo war in Frankreich der einzige, der mit dem Feuilletonroman konkurrieren konnte. Der Meister der Gattung, die für die kleinen Leute Quelle einer Offenbarung zu werden anfang, ist, wie bekannt, Eugène Sue gewesen. Er wurde 1850 mit großer Stimmenmehrheit als Vertreter der Stadt Paris in das Parlament gewählt. Kein Zufall, daß der junge Marx Anlaß fand, mit den »Mystères de Paris« ins Gericht zu gehen. Aus der amorphen Masse, der damals ein schöngeistiger Sozialismus zu schmeicheln suchte, die eherne des Proletariats herauszuschlagen, stand ihm als Aufgabe früh vor Augen. Darum präludiert die Beschreibung, die Engels dieser Masse in seinem Jugendwerk abgewinnt, wie schüchtern immer, einem der Marxschen Themen. In der »Lage der arbeitenden Klasse in England« heißt es: »So eine Stadt wie London, wo man stundenlang wandern kann, ohne auch nur an den Anfang des Endes zu kommen, ohne dem geringsten Zeichen zu begegnen, das auf die Nähe des platten Landes schließen ließe, ist doch ein eigen Ding. Diese kolossale Centralisation, diese Anhäufung von dritthalb Millionen Menschen auf Einem Punkt hat die Kraft dieser dritthalb Millionen ver Hundertfacht ... Aber die Opfer, die ... das gekostet hat, entdeckt man erst später. Wenn man sich ein paar Tage lang auf dem Pflaster der Hauptstraßen herumgetrieben ... hat, dann merkt man erst, daß diese Londoner das beste Theil ihrer Menschheit aufopfern mußten, um alle die Wunder der Civilisation zu vollbringen, von denen ihre Stadt wimmelt, daß hundert Kräfte, die in ihnen schlummerten, untätig blieben und unterdrückt wurden ... Schon das Straßengewühl hat etwas Widerliches, etwas, wogegen sich die menschliche Natur empört. Diese Hunderttausende von allen Klassen und aus allen Ständen, die sich da an einander vorbeidrängen, sind sie nicht Alle Menschen, mit denselben Eigenschaften und Fähigkeiten, und mit demselben Interesse, glücklich zu werden? ... Und doch

rennen sie an einander vorüber, als ob sie gar Nichts gemein, gar Nichts mit einander zu thun hätten, und doch ist die einzige Übereinkunft zwischen ihnen die stillschweigende, daß Jeder sich auf der Seite des Trottoirs hält, die ihm rechts liegt, damit die beiden an einander vorbeischießenden Strömungen des Gedränges sich nicht gegenseitig aufhalten; und doch fällt es Keinem ein, die Andern auch nur eines Blickes zu würdigen. Die brutale Gleichgültigkeit, die gefühllose Isolirung jedes Einzelnen auf seine Privatinteressen tritt um so widerwärtiger und verletzender hervor, je mehr dieser Einzelnen auf den kleinen Raum zusammengedrängt sind.«<sup>27</sup>

Diese Beschreibung ist merklich von denen verschieden, die man bei den französischen Kleinmeistern finden kann, einem Gozlan, Delvau oder Lurine. Es fehlt ihr die Gewandtheit und Nonchalance, mit der der Flaneur sich durch die Menge bewegt und die der Feuilletonist ihm beflissen ablernt. Für Engels hat die Menge etwas Bestürzendes. Sie löst eine moralische Reaktion bei ihm aus. Eine ästhetische spielt daneben mit; ihn berührt das Tempo, in dem die Passanten aneinander vorüberschießen, nicht angenehm. Es macht den Reiz seiner Schilderung aus, wie sich der unbestechliche kritische Habitus mit dem altväterischen Tenor in ihr verschränkt. Der Verfasser kommt aus einem noch provinziellen Deutschland; vielleicht ist die Versuchung, in einem Menschenstrom sich zu verlieren, an ihn nie herangetreten. Als Hegel nicht lange vor seinem Tod zum ersten Mal nach Paris kam, schrieb er an seine Frau: »Gehe ich durch die Straßen, sehen die Menschen grade aus wie in Berlin, – alles ebenso gekleidet, ungefähr solche Gesichter, – derselbe Anblick, aber in einer volkreichen Masse.«<sup>28</sup> In dieser Masse sich zu bewegen, war dem Pariser etwas Natürliches. Wie groß auch immer der Abstand sein mochte, den er für seinen Teil von ihr zu nehmen beanspruchte, er blieb von ihr tingiert, er konnte sie nicht wie ein Engels von außen ansehen. Was Baudelaire angeht, so ist die Masse so wenig etwas ihm Äußerliches, daß sich in seinem

27 Friedrich Engels: Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen. 2. Ausg., Leipzig 1848. S. 36/37.

28 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Vollständige Ausg. durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Bd. 19: Briefe von und an Hegel. Hrsg. von Karl Hegel. Leipzig 1887. 2. Theil, S. 257.

Werk verfolgen läßt, wie er, von ihr bestrickt und von ihr angezogen, sich ihrer wehrt.

Die Masse ist Baudelaire derart innerlich, daß man ihre Schilderung bei ihm vergebens sucht. So trifft man seine wichtigsten Gegenstände kaum jemals in der Gestalt von Beschreibungen. Es ist ihm, wie Desjardins sinnreich sagt, »mehr darum zu tun, das Bild dem Gedächtnis einzusenken als es zu schmücken und auszumalen«<sup>29</sup>. Man wird sich sowohl in den »Fleurs du mal« wie im »Spleen de Paris« umsonst nach einem Gegenstück zu den Gemälden der Stadt umsehen, in denen Victor Hugo Meister war. Baudelaire schildert weder die Einwohnerschaft noch die Stadt. Dieser Verzicht hat ihn in den Stand gesetzt, die eine in der Gestalt der anderen heraufzurufen. Seine Menge ist immer die der Großstadt; sein Paris immer ein übervölkertes. Das ist es, was ihn Barbier sehr überlegen macht, dem, weil sein Verfahren die Schilderung ist, die Massen und die Stadt auseinanderfallen\*. In den »Tableaux parisiens« ist fast überall die

\* Bezeichnend für Barbiers Verfahren ist sein Gedicht »Londres«, das in vierundzwanzig Zeilen die Stadt schildert, um unbeholfen mit den folgenden Versen abzuschließen:

Enfin, dans un amas de choses, sombre, immense,  
Un peuple noir, vivant et mourant en silence.  
Des êtres par milliers, suivant l'instinct fatal,  
Et courant après l'or par le bien et le mal.

(Auguste Barbier: Jambes et poèmes. Paris 1841. S. 193/194.) – Baudelaire ist von Barbiers »Tendenzgedichten«, zumal dem Londoner Zyklus »Lazare«, tiefer beeinflusst worden, als man es hat wahrhaben wollen. Der Schluß des Baudelaire'schen »Crépuscule du soir« lautet:

... ils finissent  
Leur destinée et vont vers le gouffre commun;  
L'hôpital se remplit de leurs soupirs. – Plus d'un  
Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,  
Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée. (I, S. 109.)

Man vergleiche dies mit dem Schluß der achten Strophe von Barbiers »Mineurs de Newcastle«:

Et plus d'un qui rêvait dans le fond de son âme  
Aux douceurs du logis, à l'œil bleu de sa femme,  
Trouve au ventre du gouffre un éternel tombeau.

(Barbier, l. c., S. 240/241.) – Mit wenigen meisterlichen Retuschen macht Baudelaire aus dem »Bergmannslos« das banale Ende des Großstadtmenschen.

<sup>29</sup> Paul Desjardin: Poètes contemporains. Charles Baudelaire, in: Revue bleue. Revue politique et littéraire (Paris), 3<sup>e</sup> série, tome 14, 24<sup>me</sup> année, 2<sup>e</sup> série, No. 1, 2 juillet 1887. S. 23.

heimliche Gegenwart einer Masse nachweisbar. Wenn Baudelaire die Morgendämmerung zum Thema macht, so ist in den menschenleeren Straßen etwas von dem »Schweigen eines Gewimmels«, das Hugo aus dem nächtlichen Paris herausspürt. Nicht so bald läßt Baudelaire den Blick auf den Tafeln der Anatomieatlanten verweilen, die auf den staubigen Seinequais zum Verkauf ausliegen, so hat auf diesen Blättern die Masse der Abgeschiedenen unvermerkt die Stelle eingenommen, an der vereinzelte Gerippe zu sehen waren. Eine kompakte Masse bewegt sich in den Figuren der »Danse macabre« vorwärts. Mit dem Schritt, der das Tempo nicht halten kann, mit Gedanken, die von der Gegenwart nichts mehr wissen, aus der großen Masse herauszufallen, macht das Heldentum der verhutzelten Frauen aus, denen der Zyklus »Les petites vieilles« auf ihren Wegen folgt. Die Masse war der bewegte Schleier; durch ihn hindurch sah Baudelaire Paris\*. Ihre Gegenwart bestimmt eines der berühmtesten Stücke der »Fleurs du mal«.

Keine Wendung, kein Wort macht in dem Sonett »A une passante« die Menge namhaft. Und doch beruht der Vorgang allein auf ihr, wie die Fahrt des Segelschiffs auf dem Wind beruht.

La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair . . . puis la nuit! – Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!<sup>30</sup>

\* Die Phantasmagorie, in der der Wartende seine Zeit zubringt, das aus Passagen 30 I, S. 106.

Im Witwenschleier, schleierhaft durch ihr stummes Dahingetragenwerden im Gewühl, kreuzt eine Unbekannte den Blick des Dichters. Was das Sonett zu verstehen gibt, ist, in einem Satz festgehalten: die Erscheinung, die den Großstädter fasziniert – weit entfernt, an der Menge nur ihren Widerpart, nur ein ihr feindliches Element zu haben –, wird ihm durch die Menge erst zugetragen. Die Entzückung des Großstädters ist eine Liebe nicht sowohl auf den ersten als auf den letzten Blick. Es ist ein Abschied für ewig, der im Gedicht mit dem Augenblick der Berückung zusammenfällt. So stellt das Sonett die Figur des Chocks, ja die Figur einer Katastrophe. Sie hat aber mit dem so Ergriffenen das Wesen seines Gefühls mitbetroffen. Was den Körper im Krampf zusammenzieht – *crispé comme un extravagant*, heißt es – das ist nicht die Beseligung dessen, von dem der Eros in allen Kammern seines Wesens Besitz ergreift; es hat mehr von der sexuellen Betroffenheit, wie sie einen Vereinsamten überkommen kann. Daß diese Verse »nur in einer Großstadt entstehen konnten«<sup>31</sup>, wie Thibaudet gemeint hat, will nicht viel sagen. Sie lassen die Stigmata zum Vorschein kommen, die das Dasein in einer Großstadt der Liebe beibringt. Nicht anders hat Proust das Sonett gelesen und darum das späte Nachbild der Frau in Trauer, das ihm eines Tages in Albertine erschienen ist, mit der beziehungsvollen Beschriftung *la Parisienne* versehen. »Als Albertine wieder in mein Zimmer trat, hatte sie ein schwarzes Satinkleid an. Es machte sie blaß, und sie ähnelte so dem Typ der feurigen und doch bleichen Pariserin, der Frau, die, frischer Luft entwöhnt, durch ihre Lebensweise inmitten von Massen und vielleicht auch durch den Einfluß des Lasters angegriffen, an einem bestimmten Blick zu erkennen ist, welcher bei Wangen, denen kein Rot aufgelegt wurde, unsterblich wirkt.«<sup>32</sup> So blickt, noch bei Proust, der Gegenstand einer Liebe, wie nur der Großstädter sie erfährt, wie sie von Baudelaire dem Gedicht erobert wurde und von der man

erstellte Venedig, das das Empire den Parisern als Traum vorgaukelt, verflößt auf seinem Mosaikband nur einzelne. Daher kommen bei Baudelaire keine Passagen vor.

31 Albert Thibaudet: *Intérieurs*. Paris 1924. S. 22.

32 Proust: *A la recherche du temps perdu*. Bd. 6: *La prisonnière*. Paris 1923. I, S. 138.

nicht selten wird sagen dürfen, die Erfüllung sei ihr minder versagt als erspart geblieben\*.

## VI

Unter den älteren Fassungen des Motivs der Menge darf eine von Baudelaire übertragene Erzählung Poes als die klassische angesehen werden. Sie weist einige Merkwürdigkeiten auf, und man hat ihnen nur zu folgen, um auf gesellschaftliche Instanzen zu stoßen, die so mächtig und so verborgen sind, daß sie zu denen dürfen gerechnet werden, von denen die vielfach vermittelte, sowohl tiefgreifende wie subtile Wirkung auf die künstlerische Produktion allein ausgehen kann. Das Stück ist betitelt »Der Mann der Menge«. London ist sein Schauplatz; und zum Erzähler macht es einen Mann, der nach langer Krankheit sich erstmals ins Getriebe der Stadt hinausbegibt. In den späten Nachmittagsstunden eines Herbsttages hat er sich hinter dem Fenster eines großen Lokals in London installiert. Er mustert die Gäste um sich herum, auch die Inserate in einer Zeitung; vor allem aber geht sein Blick über die Menge hin, die sich an seinem Fenster vorüberschiebt. »Die Straße war eine der belebtesten in der Stadt; den ganzen Tag war sie von Menschen gefüllt gewesen. Nun aber, bei Einbruch der Dunkelheit, wuchs die Menge mit jeder Minute an; und als die Gasflammen entzündet waren, drängten zwei dichte, massive Ströme von Passanten an dem Café vorbei. Ich hatte mich noch nie in gleicher Verfassung gefühlt wie in dieser Abendstunde; und ich kostete die neue Erregung aus, die beim Anblick des Ozeans wogender Köpfe mich überkommen hatte. Allmählich ließ ich aus dem Auge, was in dem Raum, in dem ich mich befand, vor sich ging. Ich verlor mich an die Betrachtung der Straßenszene.«<sup>33</sup> Die

\* Das Motiv der Liebe zu der Passantin wird von einem Gedicht des frühen George aufgenommen. Das Entscheidende ist ihm entgangen – die Strömung, in der die Frau, von der Menge getragen, vorüberstreift. So kommt es zu einer befangenen Elegie. Die Blicke des Dichters sind, wie er seiner Dame gestehen muß, »feucht vor sehnen fortgezogen | eh sie in deine sich zu tauchen trauten« (Stefan George: Hymnen Pilger-33 Edgar Poe: Nouvelles histoires extraordinaires. Traduction de Charles Baudelaire. (Charles Baudelaire: Œuvres complètes. Bd. 6: Traductions II.) Ed. Calmann Lévy. Paris 1887. S. 88.



Fabel, zu der dieses Vorspiel gehört, muß, so bedeutsam sie ist, auf sich beruhen; der Rahmen, in dem sie spielt, will betrachtet sein.

Düster und zerfahren wie das Gaslicht, in dem sie sich bewegt, erscheint bei Poe die londoner Menge selbst. Das gilt nicht nur von dem Gesindel, das mit der Nacht »aus den Höhlen«<sup>34</sup> kriecht. Die Klasse der höheren Angestellten wird von Poe folgendermaßen beschrieben: »Ihr Haar war zumeist bereits ziemlich gelichtet, ihr rechtes Ohr stand infolge seiner Verwendung als Träger des Federhalters gewöhnlich etwas vom Kopfe ab. Alle rückten gewohnheitsmäßig an ihren Hüten, und alle trugen kurze goldene Uhrketten von altmodischer Form.«<sup>35</sup> Noch erstaunlicher ist die Beschreibung der Menge nach der Art, wie sie sich bewegt. »Die meisten, die vorbeikamen, sahen aus wie Leute, die mit sich zufrieden sind und mit beiden Füßen im Leben stehen. Sie schienen nur daran zu denken, sich durch die Menge den Weg zu bahnen. Sie runzelten die Brauen und warfen Blicke nach allen Seiten. Wenn sie von benachbarten Passanten einen Stoß bekamen, zeigten sie sich nicht weiter ungehalten; sie brachten ihre Kleider wieder in Ordnung und hasteten weiter. Andere, und auch diese Gruppe war groß, hatten ungeordnete Bewegungen, ein rot angelaufenes Gesicht, redeten mit sich selbst und gestikulierten, so als ob sie sich gerade in der unzähligen Menge, von der sie umgeben waren, allein vorgekommen wären. Wenn sie unterwegs innehalten mußten, dann hörten diese Leute plötzlich zu murmeln auf; aber ihre Gestikulation wurde heftiger, und sie warteten mit abwesendem, forciertem Lächeln, bis die Leute, die ihnen im Wege standen, vorbeiwaren. Wenn man sie anstieß, so grüßten sie diejenigen tief, von denen sie ihren Stoß bekommen hatten, und sie schienen dann höchst befangen.«<sup>36\*</sup> Man sollte denken, die

fahrten Algabal. 7. Aufl., Berlin 1922. S. 23). Baudelaire läßt darüber keinen Zweifel, daß er der Passantin tief in die Augen gesehen hat.

\* Zu dieser Stelle findet sich eine Parallele in »Un jour de pluie«. Das Gedicht ist, wenn auch von anderer Hand signiert, Baudelaire zuzuschreiben (cf. Charles Baudelaire: *Vers retrouvés*. Ed. Jules Mouquet. Paris 1929). Der letzte Vers, der dem Gedicht das ungemein Düstere gibt, hat seine genaue Entsprechung im »Mann der

34 Poe, l. c. (S. 624), S. 94.

35 Poe, l. c., S. 90/91.

36 Poe, l. c., S. 89.

Rede sei von halb trunkenen, verelendeten Individuen. In Wahrheit handelt es sich um »Leute von gutem Stande, Kaufleute, Advokaten und Börsenspekulanten«<sup>37\*</sup>.

Man wird das Bild, das Poe entworfen hat, nicht als realistisch bezeichnen können. Es zeigt eine planvoll entstellende Phantasie am Werk, die den Text weit von denen abrückt, die man als Muster eines sozialistischen Realismus zu empfehlen pflegt. Barbier zum Beispiel, der einer der besten ist, auf die sich ein solcher Realismus vielleicht berufen könnte, schildert die Dinge weniger befremdlich ab. Auch wählte er einen transparenteren Gegenstand; es ist die Masse der Unterdrückten. Von ihr kann bei Poe nicht die Rede sein; er hat es mit »den Leuten« schlechtweg zu tun. In dem Schauspiel, das sie ihm darboten, spürte er, wie Engels, etwas Bedrohliches. Es ist eben dies Bild der Großstadtmenge, das für Baudelaire bestimmend geworden ist. Wenn er der Gewalt erlag, mit der sie ihn an sich zog und als Flaneur zu einem der ihren machte, so hat ihn doch das Gefühl von ihrer unmenschlichen Beschaffenheit dabei nicht verlassen. Er macht sich zu ihrem Komplizen und sondert sich fast im gleichen Augenblick von ihr ab. Er läßt sich weitläufig mit ihr ein, um sie unversehens mit *einem* Blick der Verachtung ins Nichts

Menge«. »Die Strahlen der Gaslaternen«, heißt es bei Poe, »waren zuerst, als sie noch mit der Abenddämmerung in Streit gelegen hatten, schwach gewesen; nun hatten sie gesiegt und warfen ein flackerndes und grelles Licht rings umher. Alles sah schwarz aus, funkelte aber wie das Ebenholz, mit dem man den Stil Tertullians verglichen hat.« (Poe, I. c. <S. 624>, S. 94.) Baudelaires Begegnung mit Poe ist hier um so erstaunlicher als die folgenden Verse spätestens 1843 geschrieben worden sind – also zu einer Zeit, da er von Poe nicht wußte.

Chacun, nous coudoyant sur le trottoir glissant,  
Egoïste et brutal, passe et nous éclabousse,  
Ou, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse.  
Partout fange, déluge, obscurité du ciel:  
Noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezéchiël! (I, S. 211.)

\* Die Geschäftsleute haben bei Poe etwas Dämonisches. Man mag an Marx denken, der die »fieberhaft jugendliche Bewegung der materiellen Produktion« in den Staaten dafür haftbar macht, daß »weder Zeit noch Gelegenheit« war, »die alte Geisterwelt abzuschaffen« (Karl Marx: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. Ed. Rjazanov. Wien, Berlin 1927. S. 30). Baudelaire läßt bei Einbruch der Dunkelheit »träg wie ein Kaufmannspack die schädlichen Dämonen« in der Luft erwachen (I, S. 108). Vielleicht ist diese Stelle im »Crépuscule du soir« eine Reminiszenz an den Poeschen Text.

37 Poe, I. c. <S. 624>, S. 90.

zu schleudern. Diese Ambivalenz hat etwas Bezwingendes, wo er sie zurückhaltend einbekennt. Mit ihr mag der schwer ergründliche Charme seines »Crépuscule du soir« zusammenhängen.

## VII

Baudelaire hat es gefallen, den Mann der Menge, auf dessen Spur der Poesche Berichterstatter das nächtliche London die Kreuz und die Quer durchstreift, mit dem Typus des Flaneurs gleichzusetzen<sup>38</sup>. Man wird ihm darin nicht folgen können. Der Mann der Menge ist kein Flaneur. In ihm hat der gelassene Habitus einem manischen Platz gemacht. Darum ist eher an ihm abzunehmen, was aus dem Flaneur werden mußte, wenn ihm die Umwelt, in die er gehört, genommen ward. Wurde sie ihm von London je gestellt, so gewiß nicht von dem, das bei Poe beschrieben ist. An ihm gemessen, wahrt Baudelaires Paris einige Züge aus guter alter Zeit. Noch gab es Fahren, die dort, wo später Brücken sich wölben sollten, die Seine querten. Noch konnte, in Baudelaires Todesjahr, ein Unternehmer auf den Gedanken kommen, zur Bequemlichkeit bemittelter Einwohner fünfhundert Sänften zirkulieren zu lassen. Noch waren die Passagen beliebt, in denen der Flaneur dem Anblick des Fuhrwerks enthoben war, das den Fußgänger als Konkurrenten nicht gelten läßt\*. Es gab den Passanten, welcher sich in die Menge einkeilt, doch gab es auch noch den Flaneur, der Spielraum braucht und sein Privatisieren nicht missen will. Die Vielen sollen ihren Geschäften nachgehen: flanieren kann der Privatmann im Grunde nur, wenn er als solcher schon aus dem Rahmen fällt. Wo das Privatisieren den Ton angibt, ist für den Flaneur ebensowenig Platz wie im fieberhaften Verkehr der City. London hat seinen Mann der Menge. Der Eckensteher Nante, der in Berlin eine

\* Der Fußgänger verstand, seine Nonchalance unter Umständen provokatorisch zur Schau zu tragen. Um 1840 gehörte es vorübergehend zum guten Ton, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen. Der Flaneur ließ sich gern sein Tempo von ihnen vorschreiben. Wäre es nach ihm gegangen, so hätte der Fortschritt diesen pas lernen müssen. Aber nicht er behielt das letzte Wort, sondern Taylor, der das »Nieder mit der Flanerie« zur Parole machte.

38 Cf. II, S. 328–335.

volkstümliche Figur des Vormärz war, steht gewissermaßen Pendant zu ihm; der pariser Flaneur wäre das Mittelstück\*.

Wie der Privatier auf die Menge sieht, darüber erteilt eine kleine Prosa Aufschluß – die letzte, die E. T. A. Hoffmann geschrieben hat. Das Stück heißt »Des Vettters Eckfenster«. Es ist fünfzehn Jahre älter als Poes Erzählung und stellt wohl einen der frühesten Versuche dar, das Straßenbild einer größeren Stadt aufzufassen. Die Unterschiede zwischen den beiden Texten lohnen vermerkt zu werden. Poes Beobachter blickt durch das Fenster eines öffentlichen Lokals; der Vetter dagegen ist in seinem Hauswesen installiert. Poes Beobachter unterliegt einer Attraktion, die ihn schließlich in den Strudel der Menge zieht. Hoffmanns Vetter in seinem Eckfenster ist gelähmt; er könnte der Strömung selbst dann nicht folgen, wenn er sie an der eigenen Person verspüren würde. Er ist aber über diese Menge vielmehr erhaben, wie es sein Posten in einer Etagenwohnung ihm nahelegt. Von dort durchmustert er die Menge; es ist Wochenmarkt, und sie fühlt sich in ihrem Element. Sein Opernglas hebt ihm Genreszenen aus ihr heraus. Dem Gebrauch dieses Instruments ist die innere Haltung des Benutzers durchaus entsprechend. Er will seinen Besucher, wie er gesteht, in die »Primitiven der Kunst zu schauen«<sup>39</sup> einweihen\*\*. Diese besteht in der

\* In Glassbrenners Typus zeigt sich der Privatier als kümmerlicher Sprössling des citoyen. Nante hat keinen Anlaß, sich umzutun. Er richtet sich auf der Straße, von der sich von selbst versteht, daß sie ihn zu nichts führt, ebenso häuslich wie der Spießbürger in seinen vier Wänden ein.

\*\* Bemerkenswert ist, wie es zu diesem Geständnis kommt. Der Vetter schaue, meint sein Besucher, auf das Treiben da unten nur, weil er seine Lust am wechselnden Spiel der Farben habe. Auf die Dauer müsse das doch wohl ermüdend sein. Ähnlich, und wohl nicht sehr viel später, schreibt Gogol anlässlich eines Jahrmarkts in der Ukraine: »So viele Leute waren dorthin unterwegs, daß es einem vor den Augen flimmerte.« Vielleicht hat der tägliche Anblick einer bewegten Menge einmal ein Schauspiel dargestellt, dem sich das Auge erst adaptieren mußte. Wollte man das als Mutmaßung gelten lassen, so ist die Annahme nicht unmöglich, es seien ihm nach Bewältigung dieser Aufgabe Gelegenheiten nicht unwillkommen gewesen, sich im Besitz seiner neuen Errungenschaft zu bestätigen. Das Verfahren der impressionistischen Malerei, das Bild im Tumult der Farbflecken einzuheimsen, wäre dann ein Reflex von Erfahrungen, die dem Auge eines Großstädtlers geläufig geworden sind. Ein Bild wie Monets Kathedrale von Chartres, die gleichsam ein Ameisenhaufen aus Steinen ist, würde diese Annahme illustrieren können.

39 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: *Ausgewählte Schriften*. Bd. 14: *Leben und Nachlaß*. Von Julius Eduard Hitzig. Bd. 2. 3. Aufl., Stuttgart 1839. S 205.

Fähigkeit, sich an lebenden Bildern zu erfreuen, wie ihnen das Biedermeier auch sonst nachgeht. Erbauliche Sprüche stellen die Auslegung\*. Man kann den Text als einen Versuch ansehen, dessen Veranstaltung fällig zu werden begann. Es ist aber klar, daß er in Berlin unter Bedingungen unternommen wurde, die sein volles Gelingen vereitelten. Hätte Hoffmann Paris oder London je betreten, wäre er auf die Darstellung einer Masse als solcher aus gewesen, so hätte er sich nicht an einen Markt gehalten; er hätte nicht die Frauen beherrschend ins Bild gestellt; er hätte vielleicht die Motive aufgegriffen, die Poe der im Gaslicht bewegten Menge abgewinnt. Übrigens hätte es derer nicht bedurft, um das Unheimliche herauszustellen, das andere Physiognomen der großen Stadt gespürt haben. Ein nachdenkliches Wort von Heine gehört hierher. »Er litt«, so berichtet ein Korrespondent 1838 an Varnhagen, »im Frühling sehr an den Augen. Das letztemal ging ich ein Stück von den Boulevards mit ihm. Der Glanz, das Leben dieser in ihrer Art einzigen Straße regte mich zu unermüdlicher Bewunderung auf, welchem gegenüber dieses Mal Heine das Grauenvolle, das diesem Weltmittelpunkte beigemischt sei, bedeutend hervorhob.«<sup>40</sup>

## VIII

Angst, Widerwillen und Grauen weckte die Großstadtmenge in denen, die sie als die ersten ins Auge faßten. Bei Poe hat sie etwas Barbarisches. Disziplin bändigt sie nur mit genauer Not. Später ist James Ensor nicht müde geworden, Disziplin und Wildheit in ihr zu konfrontieren. Er baut mit Vorliebe Militärverbände in seine karnevalesken Banden ein. Beide vertragen sich miteinander vorbildlich. Nämlich als Vorbild der totalitären Staaten, in denen die Polizei mit den Plünderern geht. Valéry,

\* Erbauliche Erwägungen widmet Hoffmann in diesem Text unter anderen dem Blinden, der sein Haupt gen Himmel gerichtet hält. Baudelaire, der diese Erzählung kannte, gewinnt in der Schlußzeile der »Aveugles« der Betrachtung Hoffmanns eine Variante ab, welche ihre Erbaulichkeit Lügen straft: »Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?« (I, S. 106.)

40 Heinrich Heine: Gespräche. Briefe, Tagebücher, Berichte seiner Zeitgenossen. Gesammelt und hrsg. von Hugo Bieber. Berlin 1926. S. 163.

der für den Symptomkomplex ›Zivilisation‹ einen scharfen Blick hat, kennzeichnet einen der einschlägigen Tatbestände. »Der Bewohner der großen städtischen Zentren«, schreibt er, »verfällt wieder in den Zustand der Wildheit, will sagen der Vereinzelung. Das Gefühl, auf die anderen angewiesen zu sein, vor dem ständig durch das Bedürfnis wachgehalten, stumpft sich im reibungslosen Ablauf des sozialen Mechanismus allmählich ab. Jede Vervollkommnung dieses Mechanismus setzt gewisse Verhaltensweisen, gewisse Gefühlsregungen ... außer Kraft.«<sup>41</sup> Der Komfort isoliert. Er rückt, auf der anderen Seite, seine Nutznießer dem Mechanismus näher. Mit der Erfindung des Streichholzes um die Jahrhundertmitte tritt eine Reihe von Neuerungen auf den Plan, die das eine gemeinsam haben, eine vielgliedrige Ablaufsreihe mit einem abrupten Handgriff auszulösen. Die Entwicklung geht in vielen Bereichen vor sich; sie wird unter anderm am Telefon anschaulich, bei dem an die Stelle der stetigen Bewegung, mit der die Kurbel der älteren Apparate bedient sein wollte, das Abheben eines Hörers getreten ist. Unter den unzähligen Gebärden des Schaltens, Einwerfens, Abdrückens usf. wurde das ›Knipsen‹ des Photographen besonders folgenreich. Ein Fingerdruck genügte, um ein Ereignis für eine unbegrenzte Zeit festzuhalten. Der Apparat erteilte dem Augenblick sozusagen einen posthumen Chock. Haptischen Erfahrungen dieser Art traten optische an die Seite, wie der Inseratenteil einer Zeitung sie mit sich bringt, aber auch der Verkehr in der großen Stadt. Durch ihn sich zu bewegen, bedingt für den einzelnen eine Folge von Chocks und von Kollisionen. An den gefährlichen Kreuzungspunkten durchzucken ihn, gleich Stößen einer Batterie, Innervationen in rascher Folge. Baudelaire spricht von dem Mann, der in die Menge eintaucht wie in ein Reservoir elektrischer Energie. Er nennt ihn bald darauf, die Erfahrung des Chocks umschreibend, »ein *Kaleidoskop*, das mit Bewußtsein versehen ist«<sup>42</sup>. Wenn Poes Passanten noch scheinbar grundlos Blicke nach allen Seiten werfen, so müssen die heutigen das tun, um sich über die Verkehrssignale zu orientieren. So unterwarf die Technik das menschliche Sensorium einem Training komplexer Art. Es kam der Tag, da einem

41 Valéry: Cahier B 1910. Paris. S. 88/89.

42 II, S. 333.

neuen und dringlichen Reizbedürfnis der Film entsprach. Im Film kommt die chockförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung. Was am Fließband den Rhythmus der Produktion bestimmt, liegt beim Film dem der Rezeption zugrunde. Nicht umsonst betont Marx, wie sehr beim Handwerk der Zusammenhang der Arbeitsmomente ein flüssiger ist. Dieser Zusammenhang tritt am Fließband dem Fabrikarbeiter verselbstständigt als ein dinglicher gegenüber. Unabhängig vom Willen des Arbeiters gelangt das Werkstück in dessen Aktionsradius. Und es entzieht sich ihm ebenso eigenwillig. »Aller kapitalistischen Produktion . . .«, schreibt Marx, »ist es gemeinsam, daß nicht der Arbeiter die Arbeitsbedingung, sondern umgekehrt die Arbeitsbedingung den Arbeiter anwendet, aber erst mit der Maschinerie erhält diese Verkehrung technisch handgreifliche Wirklichkeit.«<sup>43</sup> Im Umgang mit der Maschine lernen die Arbeiter, ihre »eigne Bewegung der gleichförmig stetigen Bewegung eines Automaten«<sup>44</sup> zu koordinieren. Mit diesen Worten fällt ein eigenes Licht auf die Gleichförmigkeiten absurder Art, mit denen Poe die Menge behaften will. Gleichförmigkeiten der Kleidung und des Benehmens, nicht zuletzt Gleichförmigkeiten des Mienenspiels. Das Lächeln gibt zu denken. Es ist vermutlich das heute im keep smiling geläufige und figuriert dort als mimischer Stoßdämpfer. – »Alle Arbeit an der Maschine erfordert«, heißt es im oben berührten Zusammenhang, »frühzeitige Dressur des Arbeiters.«<sup>45</sup> Von Übung muß diese Dressur unterschieden werden. Übung, im Handwerk allein bestimmend, hatte in der Manufaktur noch Raum. Auf deren Grundlage »findet jeder besondere Produktionszweig in der *Erfahrung* die ihm entsprechende technische Gestalt; er vervollkommenet sie *langsam*.« Er kristallisiert sie freilich rasch, »sobald ein gewisser Reifegrad erreicht ist«<sup>46</sup>. Aber dieselbe Manufaktur erzeugt andererseits »in jedem Handwerk, das sie ergreift, eine Klasse sogenannter ungelernter Arbeiter, die der Handwerksbetrieb streng ausschloß. Wenn sie die durchaus verein-

43 Karl Marx: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Ungekürzte Ausg. nach der 2. Aufl. von 1872. [Ed. Karl Korsch.] Bd. 1. Berlin 1932. S. 404.

44 Marx, I. c., S. 402.

45 Marx, I. c., S. 402.

46 Marx, I. c., S. 323.

seitigte Spezialität auf Kosten des ganzen Arbeitsvermögens zur Virtuosität entwickelt, beginnt sie auch schon den Mangel aller Entwicklung zu einer Spezialität zu machen. Neben die Rangordnung tritt die einfache Scheidung der Arbeiter in gelernte und ungelernte.«<sup>47</sup> Der ungelernte Arbeiter ist der durch die Dressur der Maschine am tiefsten Entwürdigte. Seine Arbeit ist gegen Erfahrung abgedichtet. An ihr hat die Übung ihr Recht verloren\*. Was der Lunapark in seinen Wackeltöpfen und verwandten Amusements zustande bringt, ist nichts als eine Kostprobe der Dressur, der der ungelernte Arbeiter in der Fabrik unterworfen wird (eine Kostprobe, die ihm zeitweise für das gesamte Programm zu stehen hatte; denn die Kunst des Exzentriks, in der sich der kleine Mann in den Lunaparks konnte schulen lassen, stand zugleich mit der Arbeitslosigkeit hoch im Flor). Poes Text macht den wahren Zusammenhang zwischen Wildheit und Disziplin einsichtig. Seine Passanten benehmen sich so, als wenn sie, angepaßt an die Automaten, nur noch automatisch sich äußern könnten. Ihr Verhalten ist eine Reaktion auf Chocks. »Wenn man sie anstieß, so grüßten sie diejenigen tief, von denen sie ihren Stoß bekommen hatten.«

## IX

Dem Chockerlebnis, das der Passant in der Menge hat, entspricht das »Erlebnis« des Arbeiters an der Maschinerie. Das erlaubt noch nicht anzunehmen, daß Poe von dem industriellen Arbeitsvorgang einen Begriff besessen hat. Auf alle Fälle ist Baudelaire von einem solchen Begriff weit entfernt gewesen. Er ist aber von einem Vorgang gefesselt worden, in dem der reflektorische Mechanismus, den die Maschine am Arbeiter in Bewegung setzt, am Müßiggänger wie in einem Spiegel sich näher studieren läßt. Diesen Vorgang stellt das Hasardspiel dar. Die Behauptung muß paradox erscheinen. Wo wäre ein Gegensatz

\* Je kürzer die Ausbildungszeit des Industriearbeiters, desto länger wird die des Militärs. Es gehört vielleicht mit zur Vorbereitung der Gesellschaft auf den totalen Krieg, daß die Übung aus der Praxis der Produktion in die Praxis der Destruktion abwandert.

<sup>47</sup> Marx, I. c. (S. 631), S. 336.



gläubhafter etabliert als der zwischen der Arbeit und dem Hasard? Alain schreibt einleuchtend: »Der Begriff . . . des Spiels . . . beinhaltet . . ., daß keine Partie von der vorhergehenden abhängt . . . Das Spiel will von keiner gesicherten Position wissen . . . Verdienste, die vorher erworben sind, stellt es nicht in Rechnung, und darin unterscheidet es sich von der Arbeit. Das Spiel macht . . . mit der gewichtigen Vergangenheit, auf die sich die Arbeit stützt, kurzen Prozeß.«<sup>48</sup> Die Arbeit, die Alain bei diesen Worten im Sinne hat, ist die hochdifferenzierte (die, wie die geistige, gewisse Züge vom Handwerk bewahren dürfte); es ist nicht die der meisten Fabrikarbeiter, am wenigsten die der ungelerten. Zwar fehlt der letzteren der Einschlag des Abenteuers, die Fata Morgana, welche den Spieler lockt. Aber was ihr durchaus nicht abgeht, das ist die Vergeblichkeit, die Leere, das Nicht-vollenden-dürfen, welches vielmehr der Tätigkeit des Lohnarbeiters in der Fabrik innewohnt. Auch dessen vom automatischen Arbeitsgang ausgelöste Gebärde erscheint im Spiel, das nicht ohne den geschwinden Handgriff zustande kommt, welcher den Einsatz macht oder die Karte aufnimmt. Was der Ruck in der Bewegung der Maschinerie, ist im Hasardspiel der sogenannte coup. Der Handgriff des Arbeiters an der Maschine ist gerade dadurch mit dem vorhergehenden ohne Zusammenhang, daß er dessen strikte Wiederholung darstellt. Indem jeder Handgriff an der Maschine gegen den ihm vorausgegangenen ebenso abgedichtet ist, wie ein coup der Hasardpartie gegen den jeweils letzten, stellt die Fron des Lohnarbeiters auf ihre Weise ein Pendant zu der Fron des Spielers. Beider Arbeit ist von Inhalt gleich sehr befreit.

Es gibt eine Lithographie von Senefelder, die einen Spielklub darstellt. Nicht einer der auf ihr Abgebildeten geht in der üblichen Weise dem Spiel nach. Jeder ist von seinem Affekt besessen; einer von ausgelassener Freude, ein anderer von Mißtrauen gegen den Partner, ein dritter von dumpfer Verzweiflung, ein vierter von Streitsucht; einer macht Anstalten, um aus der Welt zu gehen. In den mannigfachen Gebärden ist etwas verborgen Gemeinsames: die aufgebotenen Figuren zeigen, wie der Mechanismus, dem die Spieler im Hasardspiel sich anver-

<sup>48</sup> Alain [Emile Auguste Chartier]: *Les idées et les âges*. Paris 1927. I, S. 183 (»Le jeu«).

trauen, an Leib und Seele von ihnen Besitz ergreift, so daß sie auch in ihrer privaten Sphäre, wie leidenschaftlich sie immer bewegt sein mögen, nicht mehr anders als reflektorisch fungieren können. Sie benehmen sich wie die Passanten im Poeschen Text. Sie leben ihr Dasein als Automaten und ähneln den fiktiven Figuren Bergsons, die ihr Gedächtnis vollkommen liquidiert haben.

Es scheint nicht, daß Baudelaire dem Spiel ergeben gewesen ist, wiewohl er für die, die ihm verfallen sind, Worte der Sympathie, ja der Huldigung gefunden hat<sup>49</sup>. Das Motiv, das er in dem Nachtstück »Le jeu« behandelt hat, war in seiner Ansicht von der Moderne vorgesehen. Es zu schreiben, bildete einen Teil seiner Aufgabe. Das Bild des Spielers wurde bei Baudelaire das eigentlich moderne Komplement zum archaischen Bild des Fechters. Der eine ist ihm eine heroische Figur wie der andere. Mit Baudelaires Augen hat Börne gesehen, als er geschrieben hat: »Wenn man alle die Kraft und Leidenschaft . . ., die jährlich in Europa an Spieltischen vergeudet werden . . . zusammensparte – würde es ausreichen, ein römisches Volk und eine römische Geschichte daraus zu bilden? Aber das ist es eben! Weil jeder Mensch als Römer geboren wird, sucht ihn die bürgerliche Gesellschaft zu entrömern, und darum sind Hasard- und Gesellschaftsspiele, Romane, italienische Opern und elegante Zeitungen . . . eingeführt.«<sup>50</sup> Im Bürgertum ist das Hasardspiel erst mit dem neunzehnten Jahrhundert heimisch geworden; im achtzehnten spielte nur der Adel. Es war durch die napoleonischen Heere verbreitet worden und gehörte nun »zum Schauspiele des mondänen Lebens und der Tausende unregelter Existenzen, die in den Souterrains einer großen Stadt zuhause sind« – dem Schauspiel, in dem Baudelaire das Heroische sehen wollte, »wie es unsere Epoche zu eigen hat«<sup>51</sup>.

Will man den Hasard nicht sowohl in technischer als in psychologischer Hinsicht ins Auge fassen, so erscheint Baudelaires Konzeption noch bedeutungsvoller. Der Spieler geht auf Gewinn aus, das ist einsichtig. Doch wird man sein Bestreben, zu

49 Cf. I, S. 456, auch II, S. 630.

50 Ludwig Börne: Gesammelte Schriften. Neue vollständige Ausg. Bd. 3. Hamburg, Frankfurt a. M. 1862. S. 38/39.

51 II, S. 135.

gewinnen und Geld zu machen, nicht einen Wunsch im eigentlichen Sinne des Wortes nennen wollen. Vielleicht erfüllt ihn im Inneren Gier, vielleicht eine finstere Entschlossenheit. Jedenfalls ist er in einer Verfassung, in der er nicht viel Aufhebens von der Erfahrung machen kann\*. Der Wunsch seinerseits gehört dagegen den Ordnungen der Erfahrung an. »Was man sich in der Jugend wünscht, hat man im Alter in Fülle«, heißt es bei Goethe. Je früher im Leben man einen Wunsch tut, desto größere Aussicht hat er, erfüllt zu werden. Je weiter ein Wunsch in die Ferne der Zeit ausgreift, desto mehr läßt sich für seine Erfüllung hoffen. Was aber in die Ferne der Zeit zurückgeleitet, ist die Erfahrung, die sie erfüllt und gliedert. Darum ist der erfüllte Wunsch die Krone, welche der Erfahrung beschieden ist. In der Symbolik der Völker kann die Ferne des Raumes für die Ferne der Zeiten eintreten; daher die Sternschnuppe, welche in die unendliche Ferne des Raumes stürzt, zum Symbol des erfüllten Wunsches geworden ist. Die Elfenbeinkugel, die da ins nächste Fach rollt, die nächste Karte, die da zuoberst liegt, sind der wahre Gegensatz zu der Sternschnuppe. Die Zeit, die in dem Augenblick enthalten ist, da das Licht der Sternschnuppe für einen Menschen aufblitzt, ist vom Stoffe derer, die von Joubert mit der ihm eigenen Sicherheit umrissen worden ist. »Zeit«, sagt er, »wird auch in der Ewigkeit vorgefunden; aber es ist nicht die irdische Zeit, die weltliche . . . Diese Zeit zerstört nicht, sie vollendet nur.«<sup>52</sup> Sie ist das Gegenstück zu der höllischen, in der sich die Existenz derer abspielt, die nichts, was sie in Angriff genommen haben, vollenden dürfen. Die Verrufenheit des Hazzardspiels hängt in der Tat daran, daß der Spieler selbst Hand ans Werk legt. (Ein unverbesserlicher Klient der Lotterie wird

\* Das Spiel setzt die Ordnungen der Erfahrung außer Kraft. Es ist vielleicht ein dunkles Gefühl davon, was gerade unter Spielern die »pöbelhafte Berufung auf Erfahrung« geläufig macht. Der Spieler sagt »meine Nummer«, wie der Lebemann sagt »mein Typ«. Gegen Ende des zweiten Kaiserreichs war ihre Verfassung tonangebend. »Auf dem Boulevard war es gang und gäbe, alles auf die Chance zurückzuführen.« (Gustave Rageot: Qu'est-ce qu'un événement?, in: Le temps, 16 avril 1939.) Dieser Denkungsart leistet die Wette Vorschub. Sie ist ein Mittel, den Ereignissen Chockcharakter zu geben, sie aus Erfahrungszusammenhängen herauszulösen. Für die Bourgeoisie nahmen auch die politischen Ereignisse leicht die Form von Vorgängen am Spieltisch an.

52 Joseph Joubert: Pensées. 8e éd., II, Paris 1883. S. 162.

nicht derselben Achtung verfallen wie der Hasardspieler in einem engeren Sinn.)

Das Immer-wieder-von-vorn-anfangen ist die regulative Idee des Spiels (wie der Lohnarbeit). Es hat daher seinen genauen Sinn, wenn bei Baudelaire der Sekundenzeiger – la Seconde – als Partner des Spielers auftritt.

*Souviens-toi que le Temps est un joueur avide  
Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi.*<sup>53</sup>

In einem andern Text vertritt die Stelle der hier gedachten Sekunde der Satan selbst<sup>54</sup>. Seinem Revier gehört ohne Zweifel auch die schweisgsame Höhle an, in welche das Gedicht »Le jeu« die verweist, die dem Hasardspiel verfallen sind.

*Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne  
Je vis se dérouler sous mon œil clairvoyant.  
Moi-même, dans un coin de l'ancre taciturne,  
Je me vis accoudé, froid, muet, enviant,*

*Enviant de ces gens la passion tenace.*<sup>55</sup>

Der Dichter nimmt nicht am Spiele teil. Er steht in seiner Ecke; nicht glücklicher als sie, die Spielenden. Er ist auch ein um seine Erfahrung betrogener Mann, ein Moderner. Nur schlägt er das Rauschgift aus, mit dem die Spielenden das Bewußtsein zu über-täuben suchen, das sie dem Gang des Sekundenzeigers ausgeliefert hat\*.

\* Die Rauschwirkung, um die es sich dabei handelt, ist zeitlich spezifiziert wie das Leiden, das sie erleichtern soll. Die Zeit ist der Stoff, in den die Phantasmagorien des Spiels gewoben sind. Gourdon schreibt in seinen »Faucheurs de nuit«: »Ich behaupte, daß die Passion zu spielen die edelste aller Passionen ist, denn sie schließt sämtliche andern ein. Eine Folge glücklicher coups gibt mir mehr Genuß, als ein Mann, der nicht spielt, in Jahren haben kann ... Ihr glaubt, ich sehe in dem Gold, das mir zufällt, nur den Gewinn? Ihr irrt euch. Ich sehe darin die Genüsse, die es verschafft, und ich koste sie aus. Sie kommen mir zu geschwind, als daß sie mir Überdruß, zu mannigfach, als daß sie mir Langweile machen könnten. Ich lebe hundert Leben in einem einzigen. Wenn ich reise, so ist es auf die Art, wie der elektrische Funke reist ... Wenn ich geizig bin und meine Banknoten« zum Spielen »behalte, so geschieht es, weil ich den Wert der Zeit zu gut kenne, um sie anzulegen wie andere

53 I, S. 94.

54 Cf. I, S. 455–459.

55 I, S. 110.

Et mon cœur s'effraya d'envier maint pauvre homme  
 Courant avec ferveur à l'abîme béant,  
 Et qui, soûl de son sang, préférerait en somme  
 La douleur à la mort et l'enfer au néant!<sup>56</sup>

Baudelaire macht in diesen letzten Versen die Ungeduld zum Substrat der Spielwut. Er hat es in reinsten Beschaffenheit in sich vorgefunden. Sein Jähzorn besaß die Ausdruckskraft der Iracundia des Giotto in Padua.

## X

Es ist, wenn man Bergson glauben will, die Vergegenwärtigung der *durée*, die dem Menschen die Obsession der Zeit von der Seele nimmt. Proust hält es mit diesem Glauben und hat aus ihm die Exerzitien hervorgebildet, in denen er lebenslang darauf ausgewiesen ist, Verflissenes, gesättigt mit allen Reminiscenzen, die während seines Verweilens im Unbewußten in seine Poren gedrungen waren, ans Licht zu heben. Er war ein unvergleichlicher Leser der »Fleurs du mal«; denn er hat Verwandtes in ihnen am Werk gespürt. Es gibt keine Vertrautheit mit Baudelaire, die Prousts Erfahrung an ihm nicht mit umfaßt. »Die Zeit«, sagt Proust, »ist bei Baudelaire auf eine befremdende Art zerfällt; nur wenige seltene Tage tun sich auf; es sind bedeutende. So versteht man, warum Wendungen wie »wenn eines Abends« und ähnliche bei ihm häufig sind.«<sup>57</sup> Diese bedeutenden Tage sind Tage der vollendenden Zeit, mit Joubert zu sprechen. Es sind Tage des Eingedenkens. Sie sind von keinem Erlebnis gezeichnet. Sie stehen nicht im Verbande der übrigen, heben sich vielmehr aus der Zeit heraus. Was ihren Inhalt ausmacht, hat Baudelaire im Begriff der *correspondances* fest-

Leute. Ein bestimmter Genuß, den ich mir gönne, würde mich tausend andere Genüsse kosten . . . Ich habe die Genüsse im Geist und will keine andern.« (Edouard Gourdon: *Les faucheurs de nuit. Joueurs et Joueuses*. Paris 1860. S. 14/15.) Ähnlich stellt Anatole France in den schönen Aufzeichnungen über das Spiel aus dem »Jardin d'Épicure« die Dinge hin.

56 I, S. 110.

57 Proust: A propos de Baudelaire, in: *Nouvelle revue française*, tome 16, 1er juin 1921. S. 652.

gehalten. Er steht unvermittelt neben dem der »modernen Schönheit«.

Das gelehrte Schrifttum über die correspondances (sie sind Gemeingut der Mystiker; Baudelaire ist bei Fourier auf sie gestoßen) beiseiteschiebend, macht Proust darum nicht mehr Aufhebens von den artistischen Variationen über den Tatbestand, die von den Synästhesien bestritten werden. Wesentlich ist, daß die correspondances einen Begriff der Erfahrung festhalten, der kultische Elemente in sich schließt. Nur indem er sich diese Elemente zu eigen machte, konnte Baudelaire voll ermessen, was der Zusammenbruch eigentlich bedeutete, dessen er, als ein Moderner, Zeuge war. Nur so konnte er ihn als die ihm allein zugedachte Herausforderung erkennen, die er in den »Fleurs du mal« aufgenommen hat. Wenn es eine geheime Architektur dieses Buches, der viele Spekulationen gewidmet worden sind, wirklich gibt, so dürfte der Gedichtkreis, der den Band eröffnet, einem unwiederbringlich Verlorenen gewidmet sein. In diesen Kreis fallen zwei Sonette, die in ihren Motiven identisch sind. Das erste, überschrieben »Correspondances«, beginnt:

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.<sup>58</sup>

Was Baudelaire mit den correspondances im Sinn hatte, kann als eine Erfahrung bezeichnet werden, die sich krisensicher zu etablieren sucht. Möglich ist sie nur im Bereich des Kultischen. Dringt sie über diesen Bereich hinaus, so stellt sie sich als »das Schöne« dar. Im Schönen erscheint der Kultwert als Wert der Kunst\*.

\* Das Schöne ist zwiefältig definierbar in seinem Verhältnis zur Geschichte wie zur Natur. In beiden Beziehungen wird der Schein, das Aporetische im Schönen, zur Geltung kommen. (Die erstere sei nur eben angedeutet. Das Schöne ist seinem 58 I, S. 23.

Die correspondances sind die Data des Eingedenkens. Sie sind keine historischen, sondern Data der Vorgeschichte. Was die festlichen Tage groß und bedeutsam macht, ist die Begegnung mit einem früheren Leben. Das legte Baudelaire in dem Sonett nieder, das »La vie antérieure« überschrieben ist. Die Bilder der Grotten und der Gewächse, der Wolken und der Wo-

geschichtlichen Dasein nach ein Appell, zu denen sich zu versammeln, die es früher bewundert haben. Das Ergriffenwerden vom Schönen ist ein *ad plures ire*, wie die Römer das Sterben nannten. Der Schein im Schönen besteht für diese Bestimmung darin, daß der identische Gegenstand, um den die Bewunderung wirbt, in dem Werke nicht zu finden ist. Sie erntet ein, was frühere Geschlechter in ihm bewundert haben. Es ist ein Goethewort, das hier der Weisheit letzter Schluß lautbar macht: »Alles, was eine große Wirkung getan hat, kann eigentlich gar nicht mehr beurteilt werden.«) Das Schöne in seinem Verhältnis zur *Natur* kann als das bestimmt werden, was »wesenhaft sich selbst gleich nur unter der Verhüllung bleibt« (cf. Neue deutsche Beiträge, hrsg. v. Hugo von Hofmannsthal. München 1925. II, 2, S. 161 (i. e. Benjamin, Goethes Wahlverwandtschaften)). Die correspondances geben Auskunft darüber, was unter solcher Verhüllung zu denken sei. Man darf diese letztere, mit einer freilich gewagten Abbréviation, als das »Abbildende« am Kunstwerk ansprechen. Die correspondances stellen die Instanz dar, vor der der Gegenstand der Kunst als ein treulich abzubildender, dadurch allerdings durch und durch aporetischer, vorgefunden wird. Wollte man versuchen, im Material der Sprache selbst diese Aporie nachzubilden, so käme man dahin, das Schöne zu bestimmen als den Gegenstand der Erfahrung im Stande des Ähnlichseins. Diese Bestimmung würde sich wohl mit Valéry's Formulierung decken: »Das Schöne fordert vielleicht die servile Nachahmung dessen, was in den Dingen undefinierbar ist.« (Valéry: *Autres Rhumbs*. Paris 1934. S. 167.) Wenn Proust so bereitwillig auf diesen Gegenstand zurückkommt (der bei ihm als die wiedergefundene Zeit erscheint), so kann man nicht sagen, daß er aus der Schule plaudert. Es gehört vielmehr zu den dekonzentrierenden Seiten seines Verfahrens, daß es der Begriff eines Kunstwerks als eines Abbildes, der Begriff des Schönen, kurz der schlechthin hermetische Aspekt der Kunst ist, den er redselig immer wieder in die Mitte seiner Betrachtung rückt. Er handelt von der Entstehung und den Absichten seines Werks mit der Geläufigkeit und der Urbanität, die einem vornehmen Amateur anstünde. Das findet freilich bei Bergson sein Gegenstück. Die folgenden Worte, in denen der Philosoph andeutet, was sich von einer schauenden Vergewärtigung des ungebrochenen Werdestroms nicht alles erwarten lasse, haben einen Akzent, der an Proust erinnert. »Wir können unser Dasein Tag für Tag von solcher Schau durchdringen lassen und derart dank der Philosophie eine ähnliche Befriedigung genießen, wie dank der Kunst; nur fände sie sich häufiger ein, sie wäre stetiger und dem gewöhnlichen Sterblichen leichter zugänglich.« (Henri Bergson: *La pensée et le mouvant*. Essais et conférences. Paris 1934. S. 198.) Bergson sieht das in Reichweite, was der besseren Goetheschen Einsicht von Valéry als das »hier«, in dem das Unzulängliche Ereignis wird, vor Augen steht.

gen, die der Beginn dieses zweiten Sonetts heraufruft, heben sich aus dem warmen Dunst der Tränen, welche Tränen des Heimwehs sind. »Der Wanderer blickt in diese von Trauer umflorten Weiten, und in seine Augen steigen Tränen der Hysterie, hysterical tears«<sup>59</sup>, schreibt Baudelaire in seiner Anzeige der Gedichte von Marceline Desbordes-Valmore. Simultane Korrespondenzen, wie sie später von den Symbolisten kultiviert wurden, gibt es nicht. Vergangenes murmelt in den Entsprechungen mit; und die kanonische Erfahrung von ihnen hat selber ihre Stelle in einem früheren Leben:

Les houles, en roulant les images des cieux,  
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique  
Les tout-puissants accords de leur riche musique  
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu.<sup>60</sup>

Daß der restaurative Wille Prousts in den Schranken der irdischen Existenz befangen bleibt, Baudelaires über sie hinaus-schießt, kann als symptomatisch dafür begriffen werden, wieviel ursprünglicher und machtvoller die Gegenkräfte sich Baudelaire angekündigt haben. Und ihm glückte schwerlich Vollkommeneres als wo er, von ihnen überwältigt, zu resignieren scheint. Das »Recueillement« zeichnet gegen den tiefen Himmel die Allegorien der alten Jahre ab,

... vois se pencher les défunes Années,  
Sur les balcons du ciel, en robes surannées<sup>61</sup>.

In diesen Versen bescheidet sich Baudelaire, dem Unvordenklichen, das sich ihm entzog, in der Gestalt des Altmodischen zu huldigen. Den Jahren, welche auf dem Altan erscheinen, denkt Proust die von Combray schwesterlich zugetan, wenn er im letzten Band seines Werkes auf die Erfahrung zurückkommt, von der er beim Geschmack einer madeleine durchdrungen wurde. »Bei Baudelaire ... sind diese Reminiszenzen noch zahlreicher; man sieht auch: was sie bei ihm heraufführt, ist nicht

59 II, S. 536.

60 I, S. 30.

61 I, S. 192.



der Zufall, und dadurch sind sie meines Erachtens entscheidend. Es gibt keinen wie ihn, der von langer Hand, wählerisch und doch lässig, im Geruch einer Frau zum Beispiel, im Duft ihres Haares und ihrer Brüste, den beziehungsvollen Korrespondenzen nachginge, die ihm dann ›den Azur des ungeheuren, gewölbten Himmels‹ oder ›einen Hafen, der voller Flammen und Masten steht‹ eintragen.«<sup>62</sup> Die Worte sind ein eingeständliches Motto zum Werk von Proust. Es hat eine Verwandtschaft mit Baudelaires, das die Tage des Eingedenkens zu einem geistlichen Jahr versammelt hat.

Aber die »Fleurs du mal« wären nicht, was sie sind, waltete in ihnen nur dies Gelingen. Unverwechselbar sind sie vielmehr darin, daß sie der Unwirksamkeit des gleichen Trostes, daß sie dem Versagen der gleichen Inbrunst, daß sie dem Mißlingen des gleichen Werks Gedichte abgewonnen haben, die hinter denen in nichts zurückstehen, in denen die correspondances ihre Feste feiern. Das Buch »Spleen et idéal« ist unter den Zyklen der »Fleurs du mal« das erste. Das idéal spendet die Kraft des Eingedenkens; der spleen bietet den Schwarm der Sekunden dagegen auf. Er ist ihr Gebieter wie der Teufel der Gebieter des Ungeziefers. In der Reihe der »Spleen«-Gedichte steht »Le goût du néant«, wo es heißt:

Le Printemps adorable a perdu son odeur!<sup>63</sup>

In dieser Zeile sagt Baudelaire ein Äußerstes mit der äußersten Diskretion; das macht sie unverwechselbar zu der seinigen. Das Insichzusammengesunkensein der Erfahrung, an der er früher einmal teilgehabt hat, ist in dem Worte perdu einbekannt. Der Geruch ist das unzugängliche Refugium der mémoire involontaire. Schwerlich assoziiert er sich einer Gesichtsvorstellung; unter den Sinneseindrücken wird er sich nur dem gleichen Geruch gesellen. Wenn dem Wiedererkennen eines Dufts vor jeder anderen Erinnerung das Vorrecht zu trösten eignet, so ist es vielleicht, weil diese das Bewußtsein des Zeitverlaufs tief betäubt. Ein Duft läßt Jahre in dem Dufte, den er erinnert, untergehen. Das macht diesen Vers von Baudelaire zu einem unergründ-

62 Proust: A la recherche du temps perdu. Bd. 8: Le temps retrouvé. Paris. II, S. 82/83.

63 I, S. 89.

lich trostlosen. Für den, der keine Erfahrung mehr machen kann, gibt es keinen Trost. Es ist aber nichts anderes als dieses Unvermögen, was das eigentliche Wesen des Zornes ausmacht. Der Zornige »will nichts hören«; sein Urbild Timon wütet gegen die Menschen ohne Unterschied; er ist nicht mehr im Stande, den erprobten Freund von dem Todfeind zu unterscheiden. D'Aurevilly hat mit tiefem Blick diese Verfassung in Baudelaire erkannt; »einen Timon mit dem Genie des Archilochus«<sup>64</sup> nennt er ihn. Der Zorn mißt mit seinen Ausbrüchen den Sekundentakt, dem der Schwermütige verfallen ist.

Et le Temps m'engloutit minute par minute,  
Comme la neige immense un corps pris de roideur.<sup>65</sup>

Diese Verse schließen unmittelbar an die oben zitierten an. Im spleen ist die Zeit verdinglicht; die Minuten decken den Menschen wie Flocken zu. Diese Zeit ist geschichtslos, wie die der *mémoire involontaire*. Aber im spleen ist die Zeitwahrnehmung übernatürlich geschärft; jede Sekunde findet das Bewußtsein auf dem Plan, um ihren Chock abzufangen\*.

Die Zeitrechnung, die ihr Gleichmaß der Dauer überordnet, kann doch nicht darauf verzichten, ungleichartige, ausgezeichnete Fragmente in ihr bestehen zu lassen. Die Anerkennung

\* In dem mystischen »Dialog zwischen Monos und Una« hat Poe den leeren Zeitverlauf, dem das Subjekt im spleen ausgeliefert ist, gleichsam in die *durée* hineinkopiert, und er scheint es als Seligkeit zu erfahren, daß dessen Schrecken ihm nun genommen sind. Es ist ein »sechster Sinn«, der dem Abgeschiedenen in der Gestalt der Gabe zufällt, noch dem leeren Zeitverlauf eine Harmonie abzugewinnen. Sie wird freilich vom Takt des Sekundenzeigers sehr leicht gestört. »Ich hatte den Eindruck, als sei in meinem Kopf etwas eingetreten, wovon ich einer menschlichen Intelligenz auf keine Weise einen sei es auch nur unklaren Begriff geben kann. Ich möchte am liebsten von einer Vibration des mentalen Regulators sprechen. Es handelt sich um das spirituelle Äquivalent der abstrakten menschlichen Zeitvorstellung. Der Gestirnumlauf ist in absolutem Einklang mit dieser Bewegung – oder mit einer entsprechenden – geregelt worden. Derart maß ich die Unregelmäßigkeiten der Standuhr auf dem Kamin und der Taschenuhren der Anwesenden. Ihr Ticktack lag mir in den Ohren. Die geringsten Abweichungen vom richtigen Takt ... nahmen mich genauso mit, wie mich unter den Menschen die Verletzung der abstrakten Wahrheit beleidigte.« (Poe, l. c. (S. 624), S. 336/337.)

64 J[ules-Amédée] Barbey d'Aurevilly: *Les œuvres et les hommes*. (XIX<sup>e</sup> siècle) 3<sup>e</sup> partie: *Les poètes*. Paris 1862. S. 381.

65 I, S. 89.

einer Qualität mit der Messung der Quantität vereint zu haben, war das Werk der Kalender, die mit den Feiertagen die Stellen des Eingedenkens gleichsam aussparen. Der Mann, dem die Erfahrung abhanden kommt, fühlt sich aus dem Kalender herausgesetzt. Der Großstädter macht am Sonntag mit diesem Gefühl Bekanntschaft, Baudelaire hat es *avant la lettre* in einem der »Spleen«-Gedichte.

Des cloches tout à coup sautent avec furie  
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,  
Ainsi que des esprits errants et sans patrie  
Qui se mettent à geindre opiniâtrément.<sup>66</sup>

Die Glocken, die den Feiertagen einst zugehörten, sind wie die Menschen aus dem Kalender herausgesetzt. Sie gleichen den armen Seelen, die sich viel umtun, aber keine Geschichte haben. Wenn Baudelaire im spleen und in der *vie antérieure* die auseinandergesprengten Bestandstücke echter historischer Erfahrung in Händen hält, so hat sich Bergson in seiner Vorstellung der *durée* der Geschichte weit mehr entfremdet. »Der Metaphysiker Bergson unterschlägt den Tod.«<sup>67</sup> Daß in Bergsons *durée* der Tod ausfällt, dichtet sie gegen die geschichtliche (wie auch gegen eine vorgeschichtliche) Ordnung ab. Bergsons Begriff der *action* fällt entsprechend aus. Der »gesunde Menschenverstand«, durch welchen der »praktische Mann« sich hervortut, hat Pate bei ihm gestanden<sup>68</sup>. Die *durée*, aus der der Tod getilgt ist, hat die schlechte Unendlichkeit eines Ornaments. Sie schließt es aus, die Tradition in sie einzubringen\*. Sie ist der Inbegriff eines Erlebnisses, das im erborgten Kleide der Erfahrung einherstolztiert. Der spleen dagegen stellt das Erlebnis in seiner Blöße aus. Mit Schrecken sieht der Schwermütige die Erde in einen bloßen Naturstand zurückgefallen. Kein Hauch von Vorgeschichte um-

\* Die Verkümmern der Erfahrung bekundet sich bei Proust im bruchlosen Gelingen der Endabsicht. Nichts kunstreicher als wie er beiläufig, nichts loyaler als wie er ständig dem Leser gegenwärtig zu halten sucht: die Erlösung ist meine private Veranstaltung.

66 I, S. 88.

67 Max Horkheimer: Zu Bergsons Metaphysik der Zeit, in: Zeitschrift für Sozialforschung 3 (1934), S. 332.

68 Cf. Henri Bergson: *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris 1933. S. 166/167.

wittert sie. Keine Aura. So taucht sie in den Versen des »Goût du néant« auf, die sich den vorgenannten anschließen:

Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur,  
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute.<sup>69</sup>

## XI

Wenn man die Vorstellungen, die, in der *mémoire involontaire* beheimatet, sich um einen Gegenstand der Anschauung zu gruppieren streben, dessen Aura nennt, so entspricht die Aura am Gegenstand einer Anschauung eben der Erfahrung, die sich an einem Gegenstand des Gebrauchs als Übung absetzt. Die auf der Kamera und den späteren entsprechenden Apparaturen aufgebauten Verfahren erweitern den Umfang der *mémoire volontaire*; sie machen es möglich, ein Geschehen nach Bild und Laut jederzeit durch die Apparatur festzuhalten. Sie werden damit zu wesentlichen Errungenschaften einer Gesellschaft, in der die Übung schrumpft. – Die Daguerreotypie hatte für Baudelaire etwas Aufwühlendes und Erschreckendes; »überraschend und grausam«<sup>70</sup> nennt er ihren Reiz. Er hat demnach den erwähnten Zusammenhang wenn auch gewiß nicht durchschaut so doch empfunden. Wie es stets sein Bestreben war, dem Modernen seine Stelle zu reservieren und, zumal in der Kunst, sie ihm anzuweisen, hat er es auch mit der Photographie gehalten. So oft er sie als bedrohlich empfand, sucht er, ihre »schlecht verstandenen Fortschritte«<sup>71</sup> dafür haftbar zu machen. Dabei gestand er sich allerdings, daß sie von »der Dummheit der großen Masse« gefördert würden. »Diese Masse verlangte nach einem Ideal, das ihrer würdig wäre und ihrer Natur entsprach ... Ihre Gebete hat ein rächender Gott erhört, und Daguerre wurde sein Prophet.«<sup>72</sup> Unbeschadet dessen bemüht sich Baudelaire um eine konziliantere Betrachtungsweise. Die Photographie mag sich unbehelligt die vergänglichen Dinge zu eigen machen, die ein

<sup>69</sup> I, S. 89.

<sup>70</sup> II, S. 197.

<sup>71</sup> II, S. 224.

<sup>72</sup> II, S. 222/223.

Anrecht »auf einen Platz in den Archiven unseres Gedächtnisses« haben, wenn sie dabei nur haltmacht vor dem »Bezirk des Ungreifbaren, Imaginativen«: vor dem der Kunst, in dem nur das eine Stätte hat, »dem der Mensch seine Seele mitgibt«<sup>73</sup>. Der Schiedsspruch ist schwerlich ein salomonischer. Die ständige Bereitschaft der willentlichen, diskursiven Erinnerung, die von der Reproduktionstechnik begünstigt wird, beschneidet den Spielraum der Phantasie. Diese läßt sich vielleicht als ein Vermögen fassen, Wünsche einer besonderen Art zu tun; solche, denen als Erfüllung »etwas Schönes« zgedacht werden kann. Woran diese Erfüllung gebunden wäre, hat wiederum Valéry näher bestimmt: »Wir erkennen das Kunstwerk daran, daß keine Idee, die es uns erweckt, keine Verhaltensweise, die es uns nahelegt, es ausschöpfen oder erledigen könnte. Man mag an einer Blume, die dem Geruch zusagt, riechen, solange man will; man kann diesen Geruch, der in uns die Begierde wachruft, nicht abtun, und keine Erinnerung, kein Gedanke und keine Verhaltensweise löscht seine Wirkung aus oder spricht uns von dem Vermögen los, das er über uns hat. Dasselbe verfolgt, wer sich vorsetzt, ein Kunstwerk zu machen.«<sup>74</sup> Ein Gemälde würde, dieser Betrachtungsweise nach, an einem Anblick dasjenige wiedergeben, woran sich das Auge nicht sattsehen kann. Womit es den Wunsch erfüllt, der sich in seinen Ursprung projizieren läßt, wäre etwas, was diesen Wunsch unablässig nährt. Was die Photographie vom Gemälde trennt und warum es auch nicht ein einziges übergreifendes Prinzip der »Gestaltung« für beide geben kann, ist also klar: dem Blick, der sich an einem Gemälde nicht sattsehen kann, bedeutet eine Photographie viel mehr das, was die Speise dem Hunger ist oder der Trank dem Durst.

Die Krisis der künstlerischen Wiedergabe, die sich so abzeichnet, läßt sich als integrierender Teil einer Krise in der Wahrnehmung selbst darstellen. – Was die Lust am Schönen unstillbar macht, ist das Bild der Vorwelt, die Baudelaire durch die Tränen des Heimwehs verschleiert nennt. »Ach, du warst in abgelebten Zeiten! Meine Schwester oder meine Frau« – dies Geständnis ist der Tribut, den das Schöne als solches fordern

73 II, S. 224.

74 Valéry: Avant-propos. *Encyclopédie française*. Bd. 16: Arts et littératures dans la société contemporaine I. Paris 1935. Fasc. 16.04–5/6.

kann. Soweit die Kunst auf das Schöne ausgeht und es, wenn auch noch so schlicht, »wiedergibt«, holt sie es (wie Faust die Helena) aus der Tiefe der Zeit herauf\*. Das findet in der technischen Reproduktion nicht mehr statt. (In ihr hat das Schöne keine Stelle.) In dem Zusammenhange, da Proust die Dürftigkeit und den Mangel an Tiefe in den Bildern beanstandet, die ihm die *mémoire volontaire* von Venedig vorlegt, schreibt er, beim bloßen Wort »Venedig« sei ihm dieser Bilderschatz ebenso abgeschmackt wie eine Ausstellung von Photographien vorgekommen<sup>75</sup>. Wenn man das Unterscheidende an den Bildern, die aus der *mémoire involontaire* auftauchen, darin sieht, daß sie eine Aura haben, so hat die Photographie an dem Phänomen eines »Verfalls der Aura« entscheidend teil. Was an der Daguerreotypie als das Unmenschliche, man könnte sagen Tödliche mußte empfunden werden, war das (übrigens anhaltende) Herinblicken in den Apparat, da doch der Apparat das Bild des Menschen aufnimmt, ohne ihm dessen Blick zurückzugeben. Dem Blick wohnt aber die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt. Wo diese Erwartung erwidert wird (die ebensowohl, im Denken, an einen intentionalen Blick der Aufmerksamkeit sich heften kann wie an einen Blick im schlichten Wortsinn), da fällt ihm die Erfahrung der Aura in ihrer Fülle zu. »Die Wahrnehmbarkeit«, so urteilt Novalis, ist »eine Aufmerksamkeit.«<sup>76</sup> Die Wahrnehmbarkeit, von welcher er derart spricht, ist keine andere als die der Aura. Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen be-

\* Der Augenblick eines solchen Gelingens ist selbst wiederum als ein einmaliger ausgezeichnet. Darauf beruht der konstruktive Aufriß des Werks von Proust: jede der Situationen, in denen der Chronist vom Atem der verlorenen Zeit angeweht wird, wird dadurch zu einer unvergleichlichen und aus der Folge der Tage herausgehoben.

75 Cf. Proust: *A la recherche du temps perdu*. Bd. 8: *Le temps retrouvé*, I. c. (S. 641). I, S. 236.

76 Novalis [Friedrich von Hardenberg]: *Schriften*. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Ernst Heilborn. Berlin 1901. 2. Theil, 1. Hälfte. S. 293.

lehnen, den Blick aufzuschlagen\*. Die Funde der *mémoire involontaire* entsprechen dem. (Sie sind übrigens einmalig: der Erinnerung, die sie sich einzuverleiben sucht, entfallen sie. Damit stützen sie einen Begriff der Aura, der die »einmalige Erscheinung einer Ferne«<sup>77</sup> in ihr begreift. Diese Bestimmung hat für sich, den kultischen Charakter des Phänomens transparent zu machen. Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare: in der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes.) Wie sehr Proust im Problem der Aura bewandert war, bedarf nicht der Unterstreichung. Immerhin ist es bemerkenswert, daß er es bei Gelegenheit in Begriffen streift, die deren Theorie in sich schließen: »Einige, die Geheimnisse lieben, schmeicheln sich, daß den Dingen etwas von den Blicken bleibt, welche jemals auf ihnen ruhten.« (Doch wohl das Vermögen, sie zu erwidern.) »Sie sind der Meinung, daß Monumente und Bilder nur unter dem zarten Schleier sich darstellen, den Liebe und Andacht so vieler Bewunderer im Laufe der Jahrhunderte um sie gewoben haben. Diese Chimäre«, so schließt Proust ausweichend, »würde Wahrheit werden, wenn sie sie auf die einzige Realität beziehen würden, welche für das Individuum vorhanden ist, nämlich auf dessen eigene Gefühlswelt.«<sup>78</sup> Verwandt, aber weiterführend, weil objektiv ausgerichtet ist Valéry's Bestimmung der Wahrnehmung im Traume als einer auratischen. »Wenn ich sage: ich sehe das da, so ist damit nicht eine Gleichung zwischen mir und der Sache niedergelegt . . . Im Traume dagegen liegt eine Gleichung vor. Die Dinge, die ich sehe, sehen mich ebensowohl wie ich sie sehe.«<sup>79</sup> Eben der Traumwahrnehmung ist die Natur der Tempel, von dem es heißt

\* Diese Belehnung ist ein Quellpunkt der Poesie. Wo der Mensch, das Tier oder ein Unbeseeltes, vom Dichter so belehnt, seinen Blick aufschlägt, zieht es diesen in die Ferne; der Blick der dergestalt erweckten Natur träumt und zieht den Dichtenden seinem Traume nach. Worte können auch ihre Aura haben. Karl Kraus hat sie so beschrieben: »Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.« (Karl Kraus: *Pro domo et mundo*. München 1912. [Ausgewählte Schriften. 4.] S. 164.)

77 Cf. Walter Benjamin: *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. In: *Zeitschrift für Sozialforschung* 5 (1936), S. 43.

78 Proust: *A la recherche du temps perdu*. Bd. 8: *Le temps retrouvé*, I. c. (S. 641). II, S. 33.

79 Valéry: *Analecta*, I. c. (S. 614), S. 193/194.

L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Je besser Baudelaire darum gewußt hat, desto untrüglicher hat der Verfall der Aura seinem lyrischen Werk sich einbeschrieben. Das geschah in der Gestalt einer Chiffre; sie findet sich an fast allen Stellen der »Fleurs du mal«, wo der Blick aus dem menschlichen Auge auftaucht. (Daß Baudelaire sie nicht planmäßig eingesetzt hat, ist selbstverständlich.) Es handelt sich darum, daß die Erwartung, die dem Blick des Menschen entgegendrängt, leer ausgeht. Baudelaire beschreibt Augen, von denen man sagen möchte, daß ihnen das Vermögen zu blicken verloren gegangen ist. In dieser Eigenschaft aber sind sie mit einem Reiz begabt, aus dem der Haushalt seiner Triebe zu einem großen, vielleicht überwiegenden Teile bestritten wird. Im Banne dieser Augen hat sich der Sexus in Baudelaire vom Eros losgesagt. Wenn die Verse der »Seligen Sehnsucht«

Keine Ferne macht dich schwierig,  
Kommst geflogen und gebannt

für die klassische Beschreibung *der* Liebe zu gelten haben, die mit der Erfahrung der Aura gesättigt ist, dann gibt es in der lyrischen Poesie schwerlich Verse, die ihnen entschiedener die Stirne bieten als Baudelaires

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,  
O vase de tristesse, ô grande taciturne,  
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,  
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,  
Plus ironiquement accumuler les lieues  
Qui séparent mes bras des immensités bleues.<sup>80</sup>

Blicke dürften um so bezwingender wirken, je tiefer die Abwesenheit des Schauenden, die in ihnen bewältigt wurde. In spiegelnden Augen bleibt sie unvermindert. Eben darum wissen diese Augen von Ferne nichts. Ihre Glätte hat Baudelaire einem verschlagenen Reim einverleibt:



Plonge tes yeux dans les yeux fixes  
Des Satyresses ou des Nixes.<sup>81</sup>

Satyrfrauen und Nixen gehören der Familie menschlicher Wesen nicht mehr an. Sie sind abgesondert. Denkwürdigerweise hat Baudelaire den von Ferne beschwerten Blick als *regard familier* ins Gedicht eingebracht<sup>82</sup>. Er, der keine Familie gegründet hat, hat dem Wort *familier* eine von Verheißung und von Verzicht gesättigte Textur mitgegeben. Er ist blicklosen Augen verfallen und begibt sich ohne Illusionen in ihren Machtbereich.

Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques  
Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,  
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté.<sup>83</sup>

»Der Stumpfsinn«, schreibt Baudelaire in einer seiner ersten Veröffentlichungen, »ist oft eine Zier der Schönheit. Ihm hat man es zu verdanken, wenn die Augen trist und durchsichtig wie die schwärzlichen Sümpfe sind oder aber die ölige Ruhe der tropischen Meere haben.«<sup>84</sup> Kommt Leben in solche Augen, so ist es das des Raubtiers, das nach Beute Ausschau haltend zugleich sich sichert. (So ist die Hure, auf die Passanten achtend, zugleich auf der Hut vor den Polizeibeamten. Den physiognomischen Typus, den diese Lebensweise erzeugt, fand Baudelaire auf den zahlreichen Blättern wieder, die *Guys* der Prostituierten gewidmet hat. »Sie läßt ihren Blick wie das Raubtier am Horizont verweilen; er hat das Unstete des Raubtiers . . ., doch manchmal auch dessen jähes gespanntes Aufmerken.«<sup>85</sup>) Daß das Auge des Großstadtmenschen mit Sicherungsfunktionen überlastet ist, leuchtet ein. Auf eine minder zu Tage liegende Beanspruchung desselben weist Simmel hin. »Wer sieht, ohne zu hören, ist viel . . . beunruhigter als wer hört, ohne zu sehen. Hier liegt etwas für die . . . Großstadt Charakteristisches. Die wechselseitigen Beziehungen der Menschen in den Großstädten . . . zeichnen sich durch ein merkliches Übergewicht der Aktivität des

81 I, S. 190.

82 Cf. I, S. 23.

83 I, S. 40.

84 II, S. 622.

85 II, S. 359.

Auges über die des Gehörs aus. Die Hauptursache davon sind die öffentlichen Verkehrsmittel. Vor der Entwicklung der Omnibusse, der Eisenbahnen, der Tramways im neunzehnten Jahrhundert waren die Leute nicht in die Lage gekommen, lange Minuten oder gar Stunden sich gegenseitig ansehen zu müssen, ohne aneinander das Wort zu richten.«<sup>86</sup>

Der sichernde Blick enträt der träumerischen Verlorenheit an die Ferne. Er kann dahin kommen, etwas wie Lust an ihrer Entwürdigung zu empfinden. In diesem Sinne dürften die folgenden merkwürdigen Sätze zu lesen sein. Im »Salon von 1859« läßt Baudelaire die Landschaftsbilder Revue passieren, um mit dem Eingeständnis zu schließen: »Ich wünsche mir die Dioramen zurück, deren ungeheure und grobschlächtige Magie mir eine nützliche Illusion aufzwingt. Ich sehe mir lieber ein paar Theaterhintergründe an, auf denen ich kunstfertig, in tragischer Konzision, meine liebsten Träume behandelt finde. Diese Dinge, die so ganz falsch sind, sind eben darum der Wahrheit unendlich viel näher; dagegen sind unsere meisten Landschaftler Lügner, gerade weil sie zu lügen verabsäumen.«<sup>87</sup> Man möchte auf die »nützliche Illusion« weniger Wert legen als auf die »tragische Konzision«. Baudelaire dringt auf den Zauber der Ferne; er mißt das Landschaftsbild geradezu am Maßstab von Malereien in Jahrmarktsbuden. Will er den Zauber der Ferne durchstoßen wissen, wie sich das für den Beschauer ereignen muß, der zu nahe an einen Prospekt herantritt? Das Motiv ist in einen der großen Verse der »Fleurs du mal« eingegangen:

Le Plaisir vapoureux fuira vers l'horizon  
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse.<sup>88</sup>

## XII

Die »Fleurs du mal« sind das letzte lyrische Werk gewesen, das eine europäische Wirkung getan hat; kein späteres ist über einen

<sup>86</sup> G[eorg] Simmel: *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique.* Traduit par A. Guillain. Paris 1912. S. 26/27.

<sup>87</sup> II, S. 273.

<sup>88</sup> I, S. 94.

mehr oder weniger beschränkten Sprachkreis hinausgedrungen. Dem ist zur Seite zu stellen, daß Baudelaire sein produktives Vermögen fast ausschließlich diesem einen Buch zugewandt hat. Und endlich ist nicht von der Hand zu weisen, daß unter seinen Motiven einige, von denen die vorliegende Untersuchung handelt hat, die Möglichkeit lyrischer Poesie problematisch machen. Dieser dreifache Tatbestand determiniert Baudelaire geschichtlich. Er zeigt, daß er unbeirrbar zu seiner Sache stand. Unbeirrbar war Baudelaire im Bewußtsein seiner Aufgabe. Das geht so weit, daß er es als sein Ziel »eine Schablone zu kreieren«<sup>89</sup> bezeichnet hat. Er sah darin die Kondition eines jeden künftigen Lyrikers. Von denen, die sich ihr nicht gewachsen zeigten, hielt er wenig. »Trinkt Ihr Kraftbrühen aus Ambrosia? Eßt Ihr Koteletts von Paros? Wieviel gibt man im Leihhaus auf eine Lyra?«<sup>90</sup> Der Lyriker mit der Aureole ist für Baudelaire antiquiert. Er hat ihm seine Stelle als Figurant in einem Prosastück angewiesen, das »Verlust einer Aureole« betitelt ist. Der Text ist erst spät ans Licht gekommen. Bei der ersten Sichtung des Nachlasses wurde er als »zur Publikation nicht geeignet« ausgeschieden. Bis heute blieb er in der Literatur über Baudelaire unbeachtet.

»Was sehe ich, mein Lieber! Sie! hier! In einem schlecht beleumundeten Lokal finde ich Sie – den Mann, der Essenzen schlürft, den Mann, der Ambrosia zu sich nimmt! Wirklich! für mich zum Verwundern!« – »Sie wissen, mein Lieber, von der Angst, die mir Pferde und Wagen machen. Eben überquerte ich eilig den Boulevard, und wie ich in diesem bewegten Chaos, wo der Tod von allen Seiten auf einmal im Galopp auf uns zustürmt, eine verkehrte Bewegung mache, löst sich die Aureole von meinem Haupt und fällt in den Schlamm des Asphalts. Ich hatte den Mut nicht, sie aufzuheben. Ich habe mir gesagt, daß es minder empfindlich ist, seine Insignien zu verlieren als sich die Knochen brechen zu lassen. Und schließlich, habe ich mir gesagt, zu irgend etwas ist Unglück immer gut. Ich kann mich jetzt inkognito bewegen, schlechte Handlungen begehen und mich gemein machen wie ein gewöhnlicher Sterblicher. So bin ich, wie

89 Cf. Jules Lemaitre: *Les contemporains. Etudes et portraits littéraires*. 4<sup>e</sup> série. (14<sup>e</sup> éd., Paris 1897.) S. 31/32.

90 II, S. 422.

Sie sehen, hier, ganz wie Sie!« – »Sie sollten doch den Verlust der Aureole bekanntgeben oder auf dem Fundbüro danach fragen lassen.« – »Ich denke nicht daran! mir ist wohl hier! Nur Sie haben mich erkannt. Außerdem ist Würde mir langweilig. Und dann habe ich Freude an dem Gedanken, daß irgendein schlechter Dichter sie aufheben und keinen Anstand nehmen wird, sich mit ihr herauszuputzen. Einen Glücklichen machen! darüber geht mir nichts! Und vor allem einen Glücklichen, über den ich lache! Stellen Sie sich X. vor oder auch Z. Nein, wird das komisch sein!«<sup>91</sup> – Das gleiche Motiv steht in den Tagebüchern; der Schluß weicht ab. Der Dichter hebt die Aureole schnell wieder auf. Nun beunruhigt ihn aber das Gefühl, der Zwischenfall sei von böser Vorbedeutung<sup>92</sup>.

Der Verfasser dieser Niederschriften ist kein Flaneur. Sie legen ironisch die gleiche Erfahrung nieder, die Baudelaire ohne jedwede Ausstaffierung, im Vorbeigehen dem Satze anvertraut: »Perdu dans ce vilain monde, *coudoyé par les foules*, je suis comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et, devant lui, qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur.«<sup>93</sup> Von der Menge mit Stößen bedacht worden zu sein, hebt Baudelaire unter allen Erfahrungen, die sein Leben zu dem gemacht haben, was es geworden ist, als die maßgebende heraus, als die unverwechselbare. Ihm ist der Schein einer in sich bewegten, in sich beseelten Menge, in den der Flaneur vergafft war, ausgegangen. Um sich ihre Niedertracht einzuschärfen, faßt er den Tag ins Auge, an dem sogar die verlorenen Frauen, die Ausgestoßenen, so weit sein werden, einer geordneten Lebensweise das Wort zu reden, über die Libertinage den Stab zu brechen und nichts mehr außer dem Gelde bestehen zu lassen. Verraten von diesen seinen letzten Verbündeten, geht Baudelaire gegen die Menge an; er tut es mit dem ohnmächtigen Zorne dessen, der gegen den Regen oder den Wind angeht. So ist das

\* Es ist nicht unmöglich, daß der Anlaß dieser Aufzeichnung ein pathogener Chock gewesen ist. Desto aufschlußreicher die Gestaltung, die ihn dem Baudelaire'schen Werk anverwandelt.

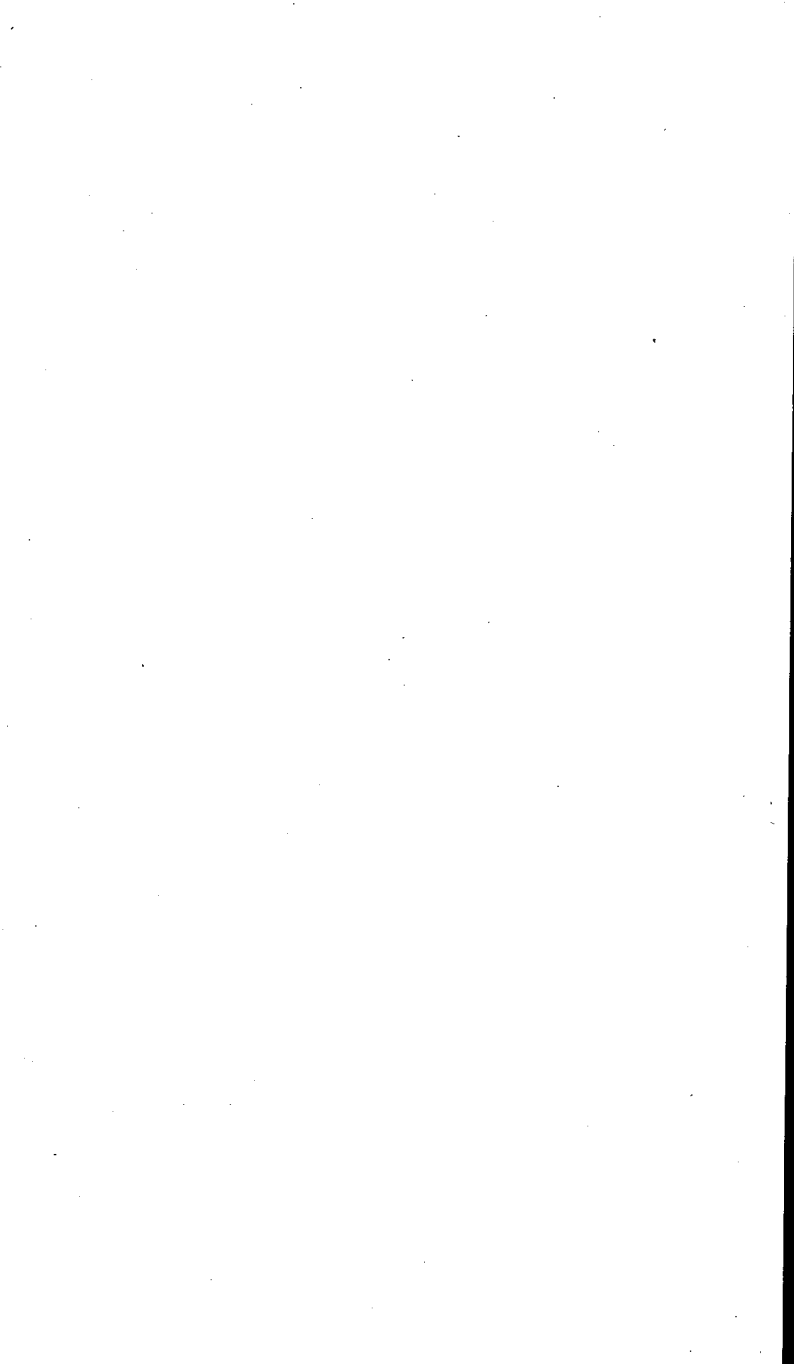
91 I, S. 483/484.

92 Cf. II, S. 634.

93 II, S. 641.

Erlebnis beschaffen, dem Baudelaire das Gewicht einer Erfahrung gegeben hat. Er hat den Preis bezeichnet, um welchen die Sensation der Moderne zu haben ist: die Zertrümmerung der Aura im Chockerlebnis. Das Einverständnis mit dieser Zertrümmerung ist ihm teuer zu stehen gekommen. Es ist aber das Gesetz seiner Poesie. Sie steht am Himmel des zweiten Kaiserreiches als »ein Gestirn ohne Atmosphäre«<sup>94</sup>.

94 Friedrich Nietzsche: Unzeitgemäße Betrachtungen. 2. Aufl., Leipzig 1893. Bd. 1, S. 164.



〈3〉

Zentralpark





## 〈1〉

Laforques Hypothese über Baudelaires Verhalten im Bordell rückt die gesamte psychoanalytische Betrachtung, die er Baudelaire angedeihen läßt, ins rechte Licht. Diese Betrachtung reimt sich Stück für Stück mit der konventionellen »literarhistorischen«〈.〉

Die besondere Schönheit sovieler baudelairescher Gedichtanfänge ist: das Auftauchen aus dem Abgrunde.

George hat spleen et idéal mit »Trübsinn und Vergeistigung« übersetzt und damit die wesentliche Bedeutung des Ideals bei Baudelaire getroffen.

Wenn man sagen kann, daß das moderne Leben bei Baudelaire der Fundus der dialektischen Bilder ist, so ist dabei eingeschlossen die Tatsache, daß Baudelaire dem modernen Leben ähnlich gegenüber stand wie das siebenzehnte Jahrhundert der Antike.

Will man sich vergegenwärtigen, wie sehr Baudelaire als Dichter eigene Setzungen, eigene Einsichten und eigene Tabus zu respektieren hatte, wie genau umschrieben auf der andern Seite die Aufgaben seiner poetischen Arbeit waren, so kommt ein heroischer Zug in seine Erscheinung.

## 〈2〉

Spleen als Staudamm gegen den Pessimismus. Baudelaire ist kein Pessimist. Er ist es nicht, weil bei ihm ein Tabu auf der Zukunft liegt. Dies ist es, was seinen Heroismus am deutlichsten gegen den von Nietzsche abhebt. Es gibt bei ihm keinerlei Reflexion auf die Zukunft der bürgerlichen Gesellschaft und das ist angesichts des Charakters seiner intimen Aufzeichnungen erstaunlich. An diesem einzigen Umstand ist zu ermessen, wie wenig er für die Fortdauer seines Werkes auf den Effekt rechnete und wie sehr die Struktur der Fleurs du mal eine monadologische ist.

Die Struktur der Fleurs du mal wird nicht durch irgendwelche ingeniöse Anordnung der einzelnen Gedichte, geschweige durch einen geheimen Schlüssel bestimmt; sie liegt in der unnachsichtlichen Ausschließung jeden lyrischen Themas, das nicht von der eigensten leidvollen Erfahrung Baudelaires geprägt war. Und gerade weil Baudelaire wußte, daß sein Leiden, der spleen, das taedium vitae uralt ist, war er imstande, auf das genaueste die Signatur seiner eigenen Erfahrung an ihm abzuheben. Darf man eine Vermutung aufstellen, so ist es die, daß wenigstens ihm einen so hohen Begriff von seiner Originalität gegeben haben dürfte wie die Lektüre der römischen Satiriker.

### 〈3〉

Die »Würdigung« oder Apologie ist bestrebt, die revolutionären Momente des Geschichtsverlaufs zu überdecken. Ihr liegt die Herstellung einer Kontinuität am Herzen. Sie legt nur auf diejenigen Elemente des Werks Gewicht, die schon in seine Nachwirkung eingegangen sind. Es entgehen ihr die Schroffen und Zacken, die demjenigen einen Halt bieten, der über dieses hinausgelangen will.

Der kosmische Schauer bei Victor Hugo hat niemals den Charakter des nackten Schreckens, der Baudelaire im spleen heimsuchte. Er kam dem Dichter aus einem Weltenraum, der zu dem Interieur paßte, in dem er sich heimisch fühlte. Er fühlte sich in dieser Geisterwelt eigentlich heimisch. Sie ist das Komplement der Gemütlichkeit seines Hauswesens, in dem es auch nicht ohne den Schrecken abging.

»Dans le cœur immortel qui toujours veut fleurir« – zur Erläuterung der fleurs du mal und der Unfruchtbarkeit. Die vendanges bei Baudelaire – sein schwermütigstes Wort (semper eadem; l'imprévu).

Widerspruch zwischen der Theorie der natürlichen Korrespondenzen und der Absage an die Natur. Wie ist er aufzulösen?

Sprunghafte Ausfälle, Geheimniskrämerei, überraschende Ent-

schlüsse gehören zur Staatsraison des second empire und waren für Napoleon III kennzeichnend. Sie machen den entscheidenden Gestus in Baudelaires theoretischen Verlautbarungen aus.

#### 〈4〉

Das entscheidend neue Ferment, das, in das *taedium vitae* eintretend, dieses zum *spleen* macht, ist die Selbstentfremdung. Von dem unendlichen Regreß der Reflexion, die in der Romantik den Lebensraum spielhaft zugleich in immer ausgespannteren Kreisen erweiterte und im immer enger gefaßten Rahmen verkleinerte, ist der Trauer bei Baudelaire nur das *tête-à-tête sombre et limpide* des Subjekts mit sich selbst geblieben. Hier liegt der spezifische »Ernst« bei Baudelaire. Eben er hinderte die wirkliche Assimilation der katholischen Weltansicht durch den Dichter, die sich mit dem der Allegorie nur unter der Kategorie des Spiels versöhnt. Die Scheinbarkeit der Allegorie ist hier nicht mehr wie im Barock eine eingeständliche.

Baudelaire wurde von keinem Stil getragen und er hat keine Schule gehabt. Das hat seine Rezeption sehr erschwert.

Die Einführung der Allegorie antwortet auf ungleich bedeutungsvollere Art der gleichen Krisis der Kunst, der um 1852 die Theorie des *l'art pour l'art* entgegenzutreten bestimmt war. Diese Krisis der Kunst hatte sowohl in der technischen wie in der politischen Situation ihre Gründe.

#### 〈5〉

Es gibt zwei Legenden von Baudelaire. Deren eine hat er selbst verbreitet, und in ihr erscheint er als Unmensch und Bürger-schreck. Die andere ist mit seinem Tode entstanden und hat seinen Ruhm begründet. In ihr erscheint er als Märtyrer. Dieser falsche theologische Nimbus ist auf der ganzen Linie zu zerstreuen. Für diesen Nimbus die Formel der Monnier.

Man kann sagen: das Glück durchschauerte ihn; vom Unglück

kann man Analoges nicht sagen. Unglück kann im Naturzustande nicht in uns eingehen.

Der spleen ist das Gefühl, das der Katastrophe in Permanenz entspricht.

Der Geschichtsverlauf, wie er sich unter dem Begriffe der Katastrophe darstellt, kann den Denkenden eigentlich nicht mehr in Anspruch nehmen als das Kaleidoskop in der Kinderhand, dem bei jeder Drehung alles Geordnete zu neuer Ordnung zusammenstürzt. Das Bild hat sein gründliches, gutes Recht. Die Begriffe der Herrschenden sind allemal die Spiegel gewesen, dank deren das Bild einer »Ordnung« zustande kam. – Das Kaleidoskop muß zerschlagen werden.

Das Grab als die geheime Kammer, in der Eros und Sexus ihren alten Streit vergleichen.

Die Sterne stellen bei Baudelaire das Vexierbild der Ware dar. Sie sind das Immerwiedergleiche in großen Massen.

Die Entwertung der Dingwelt in der Allegorie wird innerhalb der Dingwelt selbst durch die Ware überboten.

## 〈6〉

Der Jugendstil ist als der zweite Versuch der Kunst, sich mit der Technik auseinanderzusetzen, darzustellen. Der erste war der Realismus. Diesem lag das Problem mehr oder minder im Bewußtsein der Künstler vor, die durch die neuen Verfahrungsweisen der Reproduktionstechnik beunruhigt waren. (loci! ev in den Papieren zur Reproduktionsarbeit) Im Jugendstil war das Problem als solches bereits der Verdrängung verfallen. Er begriff sich nicht mehr als von der konkurrierenden Technik bedroht. Umso umfassender und umso aggressiver war die Kritik an der Technik, die in ihm verborgen liegt. Ih〈m〉 ist es im Grunde darum zu tun, die technische Entwicklung zu sistieren. Sein Rückgriff auf technische Motive geht aus dem Versuch hervor, . . .

Bei Rollinat ist, was bei Baudelaire Allegorie war, zum Genre hinabgesunken.

Das Motiv der *perte d'auréole* ist als entschiedenster Kontrast zu den Jugendstilmotiven herauszuarbeiten.

Essenz als Jugendstilmotiv<.>

Geschichte schreiben heißt, Jahreszahlen ihre Physiognomie geben<.>

Prostitution des Raumes im Haschisch, wo er allem Gewesenen dient (*spleen*)<.>

Dem *spleen* ist der Begrabene das »transzendente Subjekt« des historischen Bewußtseins.

Die Aureole lag dem Jugendstil besonders am Herzen. Nie hatte die Sonne sich in ihrem Strahlenkranze besser gefallen; nie war das Auge des Menschen strahlender als bei *Fidus*.

### <7>

Das Motiv der Androgyne, der Lesbischen, der unfruchtbaren Frau ist im Zusammenhang mit der destruktiven Gewalt der allegorischen Intention zu behandeln. – Die Absage an das »Natürliche« ist zuvor – im Zusammenhang mit der Großstadt als dem Sujet des Dichters – zu behandeln.

Meryon: das Häusermeer, die Ruine, die Wolken, Majestät und Gebrechlichkeit von Paris.

Das Widerspiel zwischen Antike und Moderne ist aus dem pragmatischen Zusammenhange, in dem es bei Baudelaire auftritt, in den allegorischen zu überführen.

Der *spleen* legt Jahrhunderte zwischen den gegenwärtigen und den eben gelebten Augenblick. Er ist es, der unermüdlich »Antike« herstellt.

In Baudelaire beruht das »Moderne« nicht allein und zuvörderst auf der Sensibilität. Es kommt darin eine höchste Spontaneität zum Ausdruck; die Modern(e) bei Baudelaire ist eine Eroberung; sie hat eine Armatur. Es scheint, daß das einzig von Jules Laforgue gesehen wurde, als er von dem »Amerikanismus« Baudelaires gesprochen hat.

### 〈8〉

Baudelaire hatte nicht den humanitären Idealismus eines Victor Hugo oder Lamartine. Ihm stand die Gefühlseligkeit eines Musset nicht zugebote. Er hat nicht wie Gautier, Gefallen an seiner Zeit gefunden noch sich wie Leconte de Lisle um sie betrügn können. Es war ihm nicht, wie Verlaine gegeben, sich in die Devotion zu flüchten, noch, wie Rimbaud, die Jugendkraft des lyrischen Elans durch den Verrat am Mannesalter zu steigern. So reich der Dichter an Auskünften in seiner Kunst ist, so unbeholfen ist er, seiner Zeit gegenüber in Ausflüchten. Selbst die »Moderne«, die entdeckt zu haben er so stolz war, wie schlug sie an. Den Vorbildern der Bürgerklasse, die Balzac entworfen hatte, waren die Machthaber des zweiten Kaiserreiches nicht nachgeartet. Und die Moderne wurde schließlich eine Rolle, die vielleicht überhaupt nur noch mit Baudelaire selbst zu besetzen war. Eine tragische, in welcher der Dilettant, der sie mangels anderer Kräfte zu übernehmen hatte, oft eine komische Figur machte, wie die Heroen, die Daumiers Hand unter Baudelaires Beifall zum Besten gegeben hatte. Dieses alles wußte Baudelaire zweifelsohne. Die Exzentritäten, in denen er sich gefiel, waren seine Art, das bekannt zu geben. Er war also ganz gewiß kein Heiland, kein Märtyrer, nicht einmal ein Heros. Aber er hatte etwas vom Mimen an sich, der die Rolle des »Dichters« vor einem Parkett und vor einer Gesellschaft zu spielen hat, die den echten Dichter schon nicht mehr braucht, und ihm seinen Spielraum nur noch als Mimen gibt.

### 〈9〉

Die Neurose produziert den Massenartikel in der psychischen Ökonomie. Er hat dort die Form der Zwangsvorstellung. Sie

erscheint im Haushalte des Neurotikers in ungezählten Exemplaren als die immer gleiche. Umgekehrt hat der Gedanke der ewigen Wiederkehr bei Blanqui selbst die Form einer Zwangsvorstellung.

Der Gedanke der ewigen Wiederkunft macht das historische Geschehen selbst zum Massenartikel. Diese Konzeption trägt aber auch noch in anderer Hinsicht – man könnte sagen: auf ihrer Rückseite – die Spur der ökonomischen Umstände, denen sie ihre plötzliche Aktualität verdankt. Diese meldete sich in dem Augenblicke an, da die Sicherheit der Lebensverhältnisse durch die beschleunigte Abfolge der Krisen sich sehr verminderte. Der Gedanke der ewigen Wiederkunft hatte seinen Glanz davon, daß mit einer Wiederkunft von Verhältnissen in kleineren Fristen, als sie die Ewigkeit zur Verfügung stellte, nicht unter allen Umständen mehr zu rechnen war. Die Wiederkunft alltäglicher Konstellationen wurde ganz allmählich ein wenig seltener und es konnte sich damit (die) dumpfe Ahnung regen, man würde sich mit den kosmischen Konstellationen begnügen müssen. Kurz, die Gewohnheit schickte sich an, einiger ihrer Rechte sich zu begeben. Nietzsche sagt: »Ich liebe die kurzen Gewohnheiten« und schon Baudelaire war sein Lebtage unfähig, feste Gewohnheiten zu entwickeln.

# (10)

Auf dem Passionswege des Melancholikers sind die Allegorien die Stationen. Stelle des Skeletts in der Erotologie von Baudelaire? »L'élégance sans nom de l'humaine armature.«

Die Impotenz ist die Grundlage des Passionsweges der männlichen Sexualität. Historischer Standindex dieser Impotenz. Aus dieser Impotenz geht ebensowohl seine Bindung an das seraphische Frauenbild wie sein Fetischismus hervor. Hinzuweisen ist auf Bestimmtheit und Präzision der Frauenerscheinung bei Baudelaire. Die Kellersche »Dichtersünde«, »Süße Frauenbilder zu erfinden! Wie die bittere Erde sie nicht hegt«, ist sicherlich nicht die seine. Kellers Frauenbilder haben die Süßigkeit der Chimären, weil er ihnen die eigene Impotenz eingeblendet hat.

Baudelaire bleibt in seinen Frauengestalten präziser und mit einem Worte französischer, weil das fetischistische und das seraphische Element bei ihm fast nie, wie bei Keller, zusammen-treten.

Gesellschaftliche Gründe für die Impotenz: die Phantasie der Bürgerklasse hörte auf, sich mit der Zukunft der von ihr ent-bundenen Produktivkräfte zu beschäftigen. (Vergleich zwischen ihren klassischen Utopien und denen des mittleren neunzehnten Jahrhunderts.) Die Bürgerklasse hätte, um sich mit dieser Zu-kunft ferner beschäftigen zu können, in der Tat zunächst auf die Vorstellung von der Rente verzichten müssen. In der Fuchsarbeit habe ich gezeigt, wie die spezifische »Gemütlichkeit« der Jahrhundertmitte mit diesem wohlbegründeten Erlahmen der gesellschaftlichen Phantasie zusammenhängt. Im Vergleich zu den Zukunftsbildern dieser gesellschaftlichen Phantasie ist der Wunsch, Kinder zu bekommen, vielleicht nur ein schwächerer Stimulans der Potenz. Immerhin ist Baudelaires Lehre von den Kindern als den dem *péché original* nächsten Wesen hier ziem-lich verräterisch.

## 〈II〉

Baudelaires Verhalten auf dem literarischen Markt: Baudelaire war – durch seine tiefe Erfahrung von der Natur der Ware – befähigt oder genötigt, den Markt als objektive Instanz anzuerkennen (vgl. seine *conseils aux jeunes littérateurs*). Durch seine Verhandlungen mit Redaktionen stand er in ununterbrochenem Kontakt mit dem Markt. Seine Prozeduren – die Diffamierung (Musset), die *contrefaçon* (Hugo)(>) Baudelaire hat vielleicht als erster die Vorstellung von einer marktgerechten Originalität gehabt, die eben dadurch damals origineller war als jede andere (*créer un poncif*). Diese *création* schloß eine gewisse Intole-ranz ein. Baudelaire wollte für seine Gedichte Platz schaffen und mußte zu diesem Zweck andere verdrängen. Er entwertete ge-wisse poetische Freiheiten der Romantiker durch seine klassische Handhabung des Alexandriners und die klassizistische Poetik durch die ihm eignen Bruchstellen und Ausfallerscheinungen im klassischen Verse selbst. Kurz seine Gedichte enthielten beson-



dere Vorkehrungen zur Verdrängung der mit ihnen konkurrierenden.

〈12〉

Die Figur Baudelaires geht in einem entscheidenden Sinne in seinen Ruhm ein. Seine Geschichte ist für die kleinbürgerliche Masse der Leser eine image d'Epinal, der bebilderte »Lebenslauf eines Wollüstlings« gewesen. Dieses Bild hat zu Baudelaires Ruhm viel beigetragen – mochten die, die es verbreiteten, noch so wenig zu seinen Freunden zählen. Über dieses Bild legte sich ein anderes, das viel weniger in die Breite, dafür aber vielleicht nachhaltiger in der Zeit gewirkt hat: darauf erscheint Baudelaire als Träger einer ästhetischen Passion, wie sie um dieselbe Zeit (in »Entweder-Oder«) Kierkegaard konzipierte. Keine in die Kraft der Sache eingehende Betrachtung Baudelaires kann es geben, die sich mit dem Bild seines Lebens nicht auseinandersetzt. In Wahrheit wird dieses Bild dadurch bestimmt, daß er zuerst und auf die folgenreichste Art der Tatsache inne ward, daß das Bürgertum im Begriffe stand, seinen Auftrag an den Dichter zurückzuziehen. Welcher gesellschaftliche Auftrag konnte an seine Stelle treten? Er war bei keiner Klasse zu erfragen; er war am ehesten dem Markt und seinen Krisen zu entnehmen. Nicht die offenkundige kurzfristige sondern die latente und langfristige Nachfrage beschäftigte Baudelaire. Die Fleurs du mal beweisen, daß er sie richtig einschätzte. Aber das Medium des Marktes, in dem sie sich ihm zu erkennen gab, bedingte eine Produktions- und auch eine Lebensweise, die von der früherer Poeten sehr unterschieden war. Baudelaire war genötigt, die Würde des Dichters in einer Gesellschaft zu beanspruchen, die keinerlei Würde mehr zu vergeben hatte. Daher die bouffonnerie seines Auftretens.

〈13〉

In Baudelaire meldet der Dichter zum ersten Mal seinen Anspruch auf einen Ausstellungswert an. Baudelaire ist sein eigener Impresario gewesen. Die perte d'auréole betrifft zu allererst den Poeten. Daher seine Mythomanie.

Die umständlichen Theoreme, mit denen das l'art pour l'art nicht nur von seinen damaligen Verfechtern sondern vor allem von der Literaturgeschichte (nicht zu reden von seinen heutigen) bedacht wurde, laufen schlicht und recht auf den Satz hinaus: die Sensibilität ist das wahre Sujet der Poesie. Die Sensibilität ist ihrer Natur nach leidend. Wenn sie ihre höchste Konkretion, ihre gehaltvollste Bestimmung in der Erotik erfährt, so findet sie ihre absolute Vollendung, die mit ihrer Verklärung zusammenfällt, in der Passion. Die Poetik des l'art pour l'art ging bruchlos in die poetische Passion der »Fleurs du mal« ein.

Blumen schmücken die einzelnen Stationen dieses Kalvarienbergs. Es sind die Blumen des Bösen.

Das von der allegorischen Intention Betroffene wird aus den Zusammenhängen des Lebens ausgesondert: es wird zerschlagen und konserviert zugleich. Die Allegorie hält an den Trümmern fest. Sie bietet das Bild der erstarrten Unruhe. Dem destruktiven Impuls Baudelaire(s) ist nirgends an der Abschaffung dessen interessiert, was ihm verfällt.

Die Schilderung des Verwirrten ist nicht dasselbe wie eine verwirrte Schilderung.

Victor Hugos »Attendre c'est la vie« – die Weisheit des Exils.

Die neue *Trostlosigkeit* von Paris (vgl die Stelle über croque-morts) geht als ein wesentliches Moment i(n) das Bild der Modern(e) ein (vgl Veillot D 2, 2)(>.)

#### <14>

Die Figur der lesbischen Frau gehört im genauen Sinn zu den heroischen Leitbildern Baudelaires. In der Sprache seines Satanismus bringt er das selbst zum Ausdruck. Es bleibt ebensowohl in einer unmetaphysischen, kritischen faßlich, die sein Bekenntnis zur »Moderne« in seine(r) politischen Bedeutung aufgreift. Das neunzehnte Jahrhundert begann, die Frau rückhaltlos in

den Prozeß der Warenproduktion einzubeziehen. Alle Theoretiker waren sich darin einig, daß ihre spezifische Weiblichkeit so gefährdet wurde, männliche Züge mußten im Laufe der Zeit notwendig an der Frau in Erscheinung treten. Baudelaire bejaht diese Züge; gleichzeitig aber will er (sie) der ökonomischen Botmäßigkeit streitig machen. So kommt er dazu, dieser Entwicklungstendenz der Frau den rein sexuellen Akzent zu geben. Das Leitbild der lesbischen Frau stellt den Protest der »Moderne« gegen die technische Entwicklung dar. (Es wäre wichtig zu ermitteln, wie seine Abneigung gegen George Sand sich in diesem Zusammenhange begründet.)

Die Frau bei Baudelaire: das kostbarste Beutestück im »Triumph der Allegorie« – das Leben, welches den Tod bedeutet. Diese Qualität eignet am unabdinglichsten der Hure. Sie ist das einzige, was man ihr nicht abhandeln kann und für Baudelaire kommt es nur darauf an.

〈15〉

Den Weltlauf zu unterbrechen – das war der tiefste Wille in Baudelaire. Der Wille Josuas. Nicht so sehr der prophetische: denn er dachte an Umkehr nicht. Aus diesem Willen entsprang seine Gewalttätigkeit, seine Ungeduld und sein Zorn; aus ihm entsprangen auch die immer erneuten Versuche, die Welt ins Herz zu stoßen, oder in Schlaf zu singen. Aus diesem Willen begleitet er den Tod bei seine(n) Werken mit seiner Ermunterung.

Man muß annehmen, daß die Gegenstände, die die Mitte von Baudelaires Dichtung ausmachen, einem planvollen zielstrebigem Bemühen nicht erreichbar waren: Jene entscheidend neuen Gegenstände – die große Stadt, die Masse – werden denn auch nicht als solche von ihm visiert. Nicht sie sind die Melodie, die er im Sinne hat. Vielmehr ist das der Satanismus, der Spleen und die abwegige Erotik. Die wahren Gegenstände der Fleurs du mal sind an unscheinbarer Stelle zu finden. Sie sind, um im Bilde zu bleiben, die noch niemals berührten Saiten des unerhörten Instruments, auf dem Baudelaire phantasiert.

〈16〉

Das Labyrinth ist der richtige Weg für den, der noch immer früh genug am Ziel ankommt. Dieses Ziel ist der Markt.

Hasardspiel, Flanieren, Sammeln – Betätigungen, die gegen den spleen eingesetzt werden.

Baudelaire zeigt, wie das Bürgertum in seinem Niedergang sich die asozialen Elemente nicht mehr integrieren kann. Wann wurde die garde nationale aufgelöst?

Mit den neuen Herstellungsverfahren, die zu Imitationen führen, schlägt sich der Schein in den Waren nieder.

Es gibt für die Menschen wie sie heute sind nur eine radikale Neuigkeit – und das ist immer die gleiche: der Tod.

Erstarrte Unruhe ist auch die Formel für Baudelaires Lebensbild, das keine Entwicklung kennt.

〈17〉

Eines der Arkana, die der Prostitution erst mit der Großstadt zu<ge>fallen sind, ist die Masse. Die Prostitution eröffnet die Möglichkeit einer mythischen Kommunion mit der Masse. Die Entstehung der Masse ist aber gleichzeitig mit der der Massenproduktion. Die Prostitution scheint zugleich die Möglichkeit zu enthalten, es in einem Lebensraum auszuhalten, in dem die Objekte unseres nächsten Gebrauchs mehr und mehr Massenartikel geworden sind. In der Prostitution der großen Städte wird das Weib selber zum Massenartikel. Diese durchaus neue Signatur des großstädtischen Lebens ist es, die Baudelaires Rezeption des Dogmas von der Erbsünde ihre wirkliche Bedeutung gibt. Der älteste Begriff schien Baudelaire gerade erprobt genug, um ein durchaus neues, dekonzentrierendes Phänomen zu bewältigen.

Das Labyrinth ist die Heimat des Zögernden. Der Weg dessen,

der sich scheut ans Ziel zu gelangen, wird leicht ein Labyrinth zeichnen. So tut es der Trieb in den Episoden, die seiner Befriedigung vorangehen. So tut es aber auch die Menschheit (die Klasse), die nicht wissen will, wohin es mit ihr hinausgeht.

Wenn es die Phantasie ist, die der Erinnerung die Korrespondenzen darbringt, so ist es das Denken, das ihr die Allegorien widmet. Die Erinnerung führt beide zu einander.

〈18〉

Die magnetische Anziehung, die einige wenige Grundsituationen immer wieder auf den Dichter ausgeübt haben, gehört in den Symptomkreis der Melancholie hinein. Baudelaires Phantasie kennt stereotype Bilder. Ganz allgemein scheint er unter dem Zwang gestanden zu haben, mindestens einmal zu jedem seiner Motive zurückzukehren. Man kann das wirklich dem Zwang vergleichen, der den Verbrecher immer wieder zum Tatort zieht. Die Allegorien sind Stätten, an denen Baudelaire seinen Zerstörungstrieb büßte. Vielleicht erklärt sich so die einzig dastehende Entsprechung so vieler seiner prosaischen Stücke mit Gedichten der *fleurs du mal*.

Die Denkkraft Baudelaires nach seinen philosophischen Exkursen beurteilen zu wollen (Lemaître) wäre ein großer Irrtum. Baudelaire war ein schlechter Philosoph, ein guter Theoretiker, unvergleichlich aber war er allein als Grübler. Vom Grübler hat er die Stereotypie der Motive, die Unbeirrbarkeit in der Abweisung alles Störenden, die Bereitschaft jederzeit das Bild in den Dienst des Gedankens zu stellen. Der Grübler, als geschichtlich bestimmter Typus des Denkers ist derjenige, der unter den Allegorien zu Hause ist.

Bei Baudelaire ist die Prostitution die Hefe, die die Massen der großen Städte in seiner Phantasie aufgehen läßt.

〈19〉

Majestät der allegorischen Intention: Zerstörung des Organi-

schen und Lebendigen – Auslöschung des Scheins. Die höchst kennzeichnende Stelle, an der Baudelaire sich über die Faszination ausspricht, die der gemalte Theaterhintergrund auf ihn ausübt, ist nachzuschlagen. Der Verzicht auf den Zauber der Ferne ist ein entscheidendes Moment in der Lyrik von Baudelaire. Er hat in der ersten Strophe von *Le voyage* seine souveränste Formulierung gefunden.

Zur Auslöschung des Scheins »l'amour du mensonge«.

Une martyre und la mort des amants – Makartinterieur und Jugendstil.

Das Herausreißen der Dinge aus den ihnen geläufigen Zusammenhängen – das bei den Waren im Stadium ihrer Ausstellung normal ist – ist ein für Baudelaire sehr kennzeichnendes Verfahren. Es hängt mit der Zerstörung der organischen Zusammenhänge in der allegorischen Intention zusammen. Vgl. eine martyre Strophe 3 und 5 in den Naturmotiven oder die erste Strophe von *Madrigal triste*.

Ableitung der Aura als Projektion einer gesellschaftlichen Erfahrung unter Menschen in die Natur: der Blick wird erwidert.

Die Scheinlosigkeit und der Verfall der Aura sind identische Phänomene. Baudelaire stellt das Kunstmittel der Allegorie in ihren Dienst.

Zum Opfergang der männlichen Sexualität gehört es, daß Baudelaire die Schwangerschaft gewissermaßen als unlautere Konkurrenz empfinden mußte.

Die Sterne, die Baudelaire aus seiner Welt verbannt, sind es gerade, die bei Blanqui der Schauplatz der ewigen Wiederkunft werden.

## &lt;20&gt;

Die gegenständliche Umwelt des Menschen nimmt immer rücksichtsloser den Ausdruck der Ware an. Gleichzeitig geht die Reklame daran, den Warencharakter der Dinge zu überblenden. Der trügerischen Verklärung der Warenwelt widersetzt sich ihre Entstellung ins Allegorische. Die Ware sucht sich selbst ins Gesicht zu sehen. Ihre Menschwerdung feiert sie in der Hure.

Die Umfunktionierung der Allegorie in der Warenwirtschaft ist darzustellen. Es war das Unternehmen von Baudelaire, an der Ware die ihr eigentümliche Aura zur Erscheinung zu bringen. Er suchte die Ware auf heroische Weise zu humanisieren. Dieser Versuch hat sein Gegenstück in dem gleichzeitigen bürgerlichen, die Ware auf sentimentale Art zu vermenschlichen: der Ware, wie dem Menschen, ein Haus zu geben. Das versprach man sich damals von den Etais, den Überzügen und Futteralen, mit denen der bürgerliche Hausrat der Zeit überzogen wurde.

Die Allegorie Baudelaires trägt – im Gegensatz zur barocken – die Spuren des Ingrimms, welcher vonnöten war, um in diese Welt einzubrechen, ihre harmonischen Gebilde in Trümmer zu legen.

Das Heroische ist bei Baudelaire die erhabene, der spleen die niederträchtige Erscheinungsform des Dämonischen. Freilich müssen diese Kategorien seiner »Ästhetik« entziffert werden. Sie dürfen nicht stehen bleiben. – Anschluß des Heroischen an die antike Latinität.

## &lt;21&gt;

Der Chock als poetisches Prinzip bei Baudelaire: die fantasque escrime der Stadt der tableaux parisiens ist nicht mehr Heimat. Sie ist Schauplatz und Fremde.

Wie kann das Bild von der Großstadt ausfallen, wenn das Register ihrer physischen Gefahren noch so unvollständig ist wie bei Baudelaire?

Die Emigration als ein Schlüssel der Großstadt.

Baudelaire hat niemals ein Hurengedicht von einer Hure aus geschrieben (vgl Lesebuch für Städtebewohner 5)〈.〉

Die Einsamkeit von Baudelaire und die Einsamkeit von Blanqui.

Baudelaires Physiognomie als die des Mimen〈.〉

Die Misere Baudelaires vor dem fond seiner »ästhetischen Passion« darzustellen.

Baudelaires Jähzorn gehört zu seiner destruktiven Veranlagung. Näher kommt man der Sache, wenn man in diesen Anfällen ebenfalls ein »étrange sectionnement du temps« erkennt.

Das Grundmotiv des Jugendstils ist die Verklärung der Unfruchtbarkeit. Der Leib wird vorzugsweise in den Formen gezeichnet, die der Geschlechtsreife vorhergehen. Dieser Gedanke ist mit dem der regressiven Auslegung der Technik zu verbinden.

Die lesbische Liebe trägt die Vergeistigung bis in den weiblichen Schoß vor. Dort pflanzt sie das Lilienbanner der »reinen« Liebe auf, die keine Schwangerschaft und keine Familie kennt.

Der Titel »les limbes« ist vielleicht im ersten Teil abzuhandeln, so daß auf jeden Teil die Kommentierung eines Titels fällt, auf den zweiten »les lesbiennes«, auf den dritten »les fleurs du mal«.

## 〈22〉

Baudelaires Ruhm hat, zum Beispiel im Gegensatz zu dem jüngeren von Rimbaud bisher noch keine échéance gekannt. Die ungemeine Schwierigkeit, sich der Dichtung von Baudelaire im Kern zu nähern, ist, in einer Formel zu reden, die: es ist an dieser Dichtung noch nichts veraltet.



Die Signatur des Heroismus bei Baudelaire: im Herzen der Unwirklichkeit (des Scheins) zu leben. Es gehört hinzu, daß Baudelaire die Nostalgie nicht gekannt hat. Kierkegaard!

Baudelaires Dichtung bringt das Neue am Immerwiedergleichen und das Immerwiedergleiche am Neuen in Erscheinung.

Mit allem Nachdruck ist darzustellen, wie die Idee der ewigen Wiederkunft ungefähr gleichzeitig in die Welt Baudelaires, Blanquis und Nietzsches hineinrückt. Bei Baudelaire liegt der Akzent auf dem Neuen, das mit heroischer Anstrengung dem »Immerwiedergleichen« abgewonnen wird, bei Nietzsche auf dem »Immerwiedergleichen«, dem der Mensch mit heroischer Fassung entgegensieht. Blanqui steht Nietzsche sehr viel näher als Baudelaire, aber die Resignation ist bei ihm vorwiegend. Bei Nietzsche projiziert sich diese Erfahrung kosmologisch in der These: es kommt nichts Neues mehr.

### 〈23〉

Baudelaire hätte nicht Gedichte geschrieben, wenn er nur die Motive zum Dichten gehabt hätte, die Dichter gewöhnlich haben.

Die historische Projektion der Erfahrungen, die den Fleurs du mal zugrunde lagen, hat diese Arbeit zu liefern.

Höchst bestimmte Bemerkungen von Adrienne Monnier: das spezifisch Französische an ihm: la rogne. Sie sieht in ihm den Revoltierten: sie vergleicht ihn mit Fargue(:) »maniaque, révolté contre sa propre impuissance, et qui le sait«. Sie nennt auch Céline. Die gauloiserie ist das Französische an Baudelaire.

Weitere Bemerkung von Adrienne Monnier: Baudelaires Leser sind die Männer. Die Frauen lieben ihn nicht. Für die Männer bedeutet er die Darstellung und die Transzendierung des côté ordurier in ihrem Triebleben. Wenn man weiter geht, so ist in diesem Lichte die Passion Baudelaires für viele seiner Leser ein rachat gewisser Seiten ihres Trieblebens.

Für den Dialektiker kommt es darauf an, den Wind der Weltgeschichte in den Segeln zu haben. Denken heißt bei ihm: Segel setzen. *Wie* sie gesetzt werden, das ist wichtig. Worte sind bei ihm nur die Segel. *Wie* sie gesetzt werden, das macht sie zum Begriff.

〈24〉

Die unabgesetzte Resonanz, die die Fleurs du mal bis heute gefunden haben, hängt tief mit einem bestimmten Aspekt zusammen, den die Großstadt, hier da sie zum ersten Mal in den Vers einging, empfangen hat. Es ist der am wenigsten zu erwartende. Was bei Baudelaire mitschwingt, wo er in seinen Versen Paris beschwört, das ist Hinfälligkeit und Gebrechlichkeit dieser großen Stadt. Sie ist vielleicht nie vollendeter angedeutet worden als im *Crépuscule du matin*; der Aspekt selbst aber ist mehr oder minder sämtlichen *tableaux parisiens* gemeinsam; er kommt in der Transparenz der Stadt, wie *le soleil* sie heraufzaubert ebenso zum Ausdruck wie in der Kontrastwirkung des *Rêve parisien*.

Die entscheidende Grundlage für Baudelaires Produktion ist das Spannungsverhältnis, in dem bei ihm eine aufs höchste gesteigerte Sensitivität zu einer aufs höchste konzentrierten Kontemplation steht. Es reflektiert sich theoretisch in der Lehre von den *correspondances* und der Lehre von der Allegorie. Baudelaire hat niemals den geringsten Versuch gemacht, zwischen diesen ihm angelegensten Spekulationen irgend eine Beziehung herzustellen. Seine Dichtung entspringt aus dem Zusammenwirken dieser beiden in ihm angelegten Tendenzen. Was zunächst rezipiert wurde (*Pechméja*) und in der *poésie pure* fortwirkte, war die sensitive Seite seines Ingeniums.

〈25〉

Das Schweigen als Aura. Maeterlinck treibt die Entwicklung des Auratischen bis zum Unwesen.

Brecht bemerkte: bei den Romanen vermindert die Verfeine-

rung des Sensoriums nicht die Energie des Zugriff(s). Für den Deutschen wird die Verfeinerung, die zunehmende Kultur des Genießens immer mit einer Abnahme in der Kraft des Zugriffs erkaufte. Die Genußfähigkeit verliert an Dichtigkeit, wo sie an Sensibilität gewinnt. Diese Bemerkung anlässlich der »odeur de futailles« in le vin des chiffonniers.

Noch wichtiger die folgende Bemerkung: die eminente sinnliche Verfeinerung eines Baudelaire hält sich gänzlich frei von Gemütlichkeit. Diese grundsätzliche Inkompatibilität des sinnlichen Genusses mit der Gemütlichkeit ist das entscheidende Merkmal wirklicher Sinneskultur. Der Snobismus Baudelaires ist die exzentrische Formel dieser unverbrüchlichen Absage an die Gemütlichkeit und sein »Satanismus« nichts als die stete Bereitschaft, sie zu stören, wo und wann immer sie auftreten sollte.

〈26〉

In den Fleurs du mal gibt es nicht die leisesten Ansätze zu einer Schilderung von Paris. Das würde genügen, um sie von der späteren »Großstadtlyrik« entscheidend abzuheben. Baudelaire spricht in das Brausen der Stadt Paris hinein wie einer der in die Brandung spräche. Seine Rede lautet deutlich soweit sie vernehmbar ist. Aber es mischt sich etwas hinein, was sie beeinträchtigt. Und sie bleibt in dieses Brausen gemischt, das sie weiterträgt und das ihr eine dunkle Bedeutung mitgibt.

Das fait(s) divers ist die Hefe, die die Masse der großen Städte in Baudelaires Phantasie aufgehen läßt.

Was Baudelaire so ausschließend an die lateinische, zumal spätlateinische, Literatur fesselte, dürfte zum Teil der nicht sowohl abstrakte als allegorische Gebrauch sein, den die spätlateinische Literatur von den Götternamen macht. Baudelaire konnte da ein dem seinen verwandtes Vorgehen erkennen.

In der Opposition, die Baudelaire gegen die Natur anmeldet, steckt zuvörderst ein tiefer Protest gegen das »Organische«. Im Vergleich zum Anorganischen ist die Werkzeug-Qualität des

Organischen gänzlich eingeschränkt. Es hat weniger Disponibilität. Vgl Courbets Zeugnis, Baudelaire habe jeden Tag anders ausgesehen.

〈27〉

Die heroische Haltung von Baudelaire dürfte der Nietzsches auf das nächste verwandt sein. Wenn Baudelaire am Katholizismus festhält, so ist doch seine Erfahrung des Universums genau der Erfahrung zugeordnet, die Nietzsche in den Satz faßte: Gott ist tot.

Die Quellen, aus denen die heroische Haltung von Baudelaire sich speist, brechen aus den tiefsten Fundamenten der gesellschaftlichen Ordnung hervor, die sich um die Jahrhundertmitte anbahnte. Sie bestehen in nichts anderm als den Erfahrungen, kraft deren Baudelaire über die einschneidenden Veränderungen der Bedingungen künstlerischer Produktion belehrt wurde. Diese Veränderungen bestanden darin, daß am Kunstwerk die Warenform, an seinem Publikum die Massenform unmittelbarer und vehementer als jemals vordem zum Ausdruck kam. Eben diese Veränderungen führten späterhin neben andern Veränderungen im Bereiche der Kunst vor allem den Untergang der lyrischen Dichtung herauf. Es macht die einmalige Signatur der *Fleurs du mal*, daß Baudelaire auf diese Veränderungen mit einem Gedichtbuche erwidert. Das ist zugleich das außerordentlichste Exempel heroischer Haltung, das in seinem Dasein zu finden ist.

»L'appareil sanglant de la Destruction« – das ist der verstreute Hausrat, der – in der innersten Kammer der Dichtung von Baudelaire – zu Füßen der Hure liegt, die alle Vollmachten der barocken Allegorie geerbt hat.

〈28〉

Der Grübler, dessen Blick, aufgeschreckt, auf das Bruchstück in seiner Hand fällt, wird zum Allegoriker.

Eine Fragestellung, die dem Schluß vorbehalten bleibt: wie ist es möglich, daß eine zumindest dem Schein nach so durch und durch »unzeitgemäße« Verhaltungsweise wie die des Allegorikers im poetischen Werk des Jahrhunderts einen allerersten Platz hat?

Es ist in der Allegorie das Antidoton gegen den Mythos zu zeigen. Der Mythos war der bequeme Gang, den Baudelaire sich versagt hat. Ein Gedicht wie *La vie antérieure*, dessen Titel alle Kompromissionen nahe legt, zeigt wie weit Baudelaire vom Mythos entfernt war.

Blanqui-Zitat »Hommes du dix-neuvième siècle« am Schluß.

Zum Bilde der »Rettung« gehört der feste, scheinbar brutale Zugriff.

Das dialektische Bild ist die Form des geschichtlichen Gegenstandes, der Goethes Anforderungen an einen synthetischen genügt.

〈29〉

Baudelaire hat in der Haltung des Almosenempfängers eine ununterbrochene Probe auf das Exempel dieser Gesellschaft gemacht. Seine künstlich unterhaltene Abhängigkeit von der Mutter hat nicht nur ihre von der Psychoanalyse betonte sondern auch ihre gesellschaftliche Ursache.

Für den Gedanken der ewigen Wiederkunft hat die Tatsache ihre Bedeutung, daß die Bourgeoisie der bevorstehenden Entwicklung der von ihr ins Werk gesetzten Produktionsordnung nicht mehr ins Auge zu blicken wagte. Der Gedanke Zarathustras von der ewigen Wiederkunft und die Devise des Kissen-schoners »Nur ein Viertelstündchen« sind Komplemente.

Die Mode ist die ewige Wiederkehr des Neuen, – Gibt es trotzdem gerade in der Mode Motive der Rettung?

Das Interieur der Baudelaireschen Gedichte inspiriert sich in

einer Anzahl von Gedichten an der Nachtseite des bürgerlichen Interieurs. Deren Gegenbild ist das verklärte Interieur des Jugendstils. Proust hat in seinen Bemerkungen nur eben das erstere gestreift.

Baudelaires Unlust zu Reisen macht die Herrschaft der exotischen Bilder, die seine Lyrik vielfach beherrscht, desto bemerkenswerter. In dieser Herrschaft kommt seine Melancholie zu ihrem Recht. Übrigens ist dies ein Hinweis auf die Kraft, mit der in seiner Sensibilität das auratische Element zu seinem Recht kommt. Le voyage ist eine Absage an das Reisen.

Die Korrespondenz zwischen Antike und Moderne ist die einzige konstruktive Geschichtskonzeption bei Baudelaire. Sie schloß eine dialektische mehr aus als sie sie beinhaltet.

### 〈30〉

Bemerkung von Leyris, das Wort »familier« sei bei Baudelaire voller Geheimnis und Unruhe, stehe bei ihm für etwas, für das es nie vorher gestanden habe.

Eines der versteckten Anagramme von Paris im Spleen I ist das Wort mortalité.

Die erste Zeile von La servante au grand cœur – auf den Worten dont vous étiez jalouse liegt nicht der Ton, den man erwarten sollte. Von jaloux zieht sich die Stimme gleichsam zurück. Und diese Ebbe der Stimme ist etwas höchst Kennzeichnendes für Baudelaire.

Bemerkung von Leyris, der Lärm von Paris sei nicht aus den mehrfachen Stellen im Wortsinn namhaft gemacht (lourds tombereaux) sondern rhythmisch in den Vers Baudelaires hineingewirkt.

Die Stelle où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements ist schwerlich besser zu exemplifizieren als durch die Beschreibung der Menge bei Poe.

Bemerkung von Leyris, die fleurs du mal seien le livre de poésie le plus irréductible – man kann das wohl so verstehen, daß von der sie gründenden Erfahrung am wenigsten eingelöst sei.

〈31〉

Männliche Impotenz – Schlüsselfigur der Einsamkeit – in ihrem Zeichen vollzieht sich der Stillstand der Produktivkräfte – ein Abgrund trennt den Menschen von seinesgleichen〈.〉

Der Nebel als Trost der Einsamkeit〈.〉

Die vie antérieure eröffnet den zeitlichen Abgrund in den Dingen; die Einsamkeit tut den räumlichen vor dem Menschen auf.

Das Tempo des Flaneurs ist mit dem Tempo der Menge, wie es bei Poe geschildert wird, zu konfrontieren. Es stellt einen Protest gegen dieses dar. Vgl die Schildkrötenmode von 1839 D 2 a, 1〈.〉

Die Langeweile im Produktionsprozeß entsteht mit seiner Beschleunigung (durch die Maschinen). Der Flaneur protestiert mit seiner ostentativen Gelassenheit gegen den Produktionsprozeß.

Man begegnet bei Baudelaire einer Fülle von Stereotypen, wie bei den Barockdichtern.

Typenreihe vom garde national Mayeux über Vireloque und Baudelaires Chiffonnier zu Gavroche und dem Lumpenproletarier Ratapoil.

Eine Invektive gegen Cupido aufzufinden. Im Zusammenhang mit den Invektiven des Allegorikers gegen die Mythologie, die so genau denen der frühmittelalterlichen Kleriker entsprechen. Cupidon dürfte an der fraglichen Stelle das Beiwort joufflu haben. Sein Widerwille gegen ihn hat die gleichen Wurzeln wie sein Haß gegen Béranger.

Baudelaires académie-Kandidatur war ein soziologisches Experiment.

Die Lehre von der ewigen Wiederkehr als ein Traum von den bevorstehenden ungeheuren Erfindungen auf dem Gebiete der Reproduktionstechnik.

〈32〉

Wenn es ausgemacht erscheinen kann, daß die Sehnsucht des Menschen nach einem reineren, unschuldsvollern und spirituellern Dasein als es ihm gegeben ist, notwendig nach einem Unterpfande in der Natur sich umsieht, so hat sie es meist in irgendwelchen desselben Wesen(s) der Pflanzenwelt oder des Tierreichs gefunden. Anders bei Baudelaire. Sein Traum nach solchem Dasein weist die Gemeinschaft mit jeder irdischen Natur zurück und hängt nur den Wolken nach. Im ersten Stück des spleen de Paris ist es ausgesprochen. Viele Gedichte nehmen Wolkenmotive auf. Die Entweihung der Wolken (La Béatrice) ist die furchtbarste.

Eine verborgene Ähnlichkeit der Fleurs du mal mit Dante besteht in dem Nachdruck, mit welchem das Buch die Umrisse eines schöpferischen Daseins zeichnet. Es ist kein Gedichtbuch zu denken, in dem der Poet weniger eitel und keines, in dem er kraftvoller in Erscheinung träte. Die Heimat des schöpferischen Ingeniums ist nach Baudelaires Erfahrung der Herbst. Der große Dichter ist gleichsam das Herbstgeschöpf. »L'Ennemi«, »Le Soleil«.

»L'Essence du rire« enthält nichts anderes als die Theorie des satanischen Gelächters. Baudelaire geht in ihr soweit, selbst das Lächeln vom Standpunkt des satanischen Gelächters aus einzuschätzen. Zeitgenossen haben oft auf das Erschreckende hingewiesen, das in seiner Art zu lachen gelegen hat.

Dialektik der Warenproduktion: die Neuheit des Produkts bekommt (als Stimulanz der Nachfrage) eine bisher unbekannte Bedeutung; das Immerwiedergleiche erscheint sinnfällig in der Massenproduktion zum ersten Mal.



## 〈32 a〉

Das Andenken ist die säkularisierte Reliquie.

Das Andenken ist das Komplement des »Erlebnisses«. In ihm hat die zunehmende Selbstentfremdung des Menschen, der seine Vergangenheit als tote Habe inventarisiert, sich niedergeschlagen. Die Allegorie hat im neunzehnten Jahrhundert die Umwelt geräumt, um sich in der Innenwelt anzusiedeln. Die Reliquie kommt von der Leiche, das Andenken von der abgestorbenen Erfahrung her, welche sich, euphemistisch, Erlebnis nennt.

Die fleurs du mal sind das letzte Gedichtbuch von gesamteuropäischer Wirkung gewesen. Vor ihnen etwa: Ossian, das Buch der Lieder?

Die Embleme kommen als Waren wieder〈.〉

Die Allegorie ist die Armatur der Moderne〈.〉

Es gibt bei Baudelaire eine Scheu, das Echo zu wecken – sei es in der Seele, sei es im Raum. Er ist bisweilen kraß, niemals ist er sonor. Seine Redeweise löst sich von seiner Erfahrung so geringfügig ab wie der Gestus eines vollkommenen Prälaten von seiner Person.

## 〈33〉

Der Jugendstil erscheint als das produktive Mißverständnis, kraft dessen das »Neue« zum »Modernen« geworden ist. Natürlich ist dieses Mißverständnis bei Baudelaire angelegt.

Das Moderne steht in Opposition zum Antiken, das Neue in Opposition zum Immergleichen. (Die Modern〈e〉: die Masse; die Antike: die Stadt Paris.)

Meryons pariser Straßen: Abgründe, über denen hoch oben die Wolken dahinziehen.

Das dialektische Bild ist ein aufblitzendes. So, als ein im Jetzt der Erkennbarkeit aufblitzendes Bild, ist das des Gewesenen, in diesem Falle das von Baudelaire, festzuhalten. Die Rettung, die dergestalt, und nur dergestalt, vollzogen wird, läßt sich immer nur als auf der Wahrnehmung von dem unrettbar sich verlierenden gewinnen. Die metaphorische Stelle aus der Einleitung zum Jochmann ist hier heranzuziehen.

〈34〉

Der Begriff des Originalbeitrags war zu Baudelaire's Zeit nicht entfernt so geläufig und maßgebend wie er es heute ist. Oft hat Baudelaire seine Gedichte ohne daß jemand Anstoß daran genommen hätte zum Zweit- oder Drittdruck abgegeben. Auf Schwierigkeiten stieß er damit erst, gegen Ende seines Lebens, bei den *petits poèmes en prose*.

Inspiration Hugo's: die Worte bieten sich ihm, gleich den Bildern, als eine wogende Masse dar. Inspiration Baudelaire's: die Worte erscheinen, dank einer höchst studierten Prozedur an der Stelle, an der sie auftauchen, hingezaubert. Das Bild spielt bei dieser Prozedur eine entscheidende Rolle.

Die Bedeutung der heroischen Melancholie für den Rausch und die bildliche Inspiration ist klarzustellen.

Im Gähnen tut sich der Mensch selber als Abgrund auf; er macht sich der langen Weile ähnlich, die ihn umgibt.

Was soll das: einer Welt, die in Totenstarre versinkt, von Fortschritt reden. Die Erfahrung einer in die Totenstarre eintretenden Welt fand Baudelaire mit unvergleichlicher Kraft von Poe festgehalten. Dies machte Poe für ihn unersetzlich; daß der die Welt beschrieb, in der Baudelaire's Dichten und Trachten sein Recht hatte. Vergleiche das Medusenhaupt bei Nietzsche.

〈35〉

Die ewige Wiederkunft ist ein Versuch, die beiden antinomi-

schen Prinzipien des Glücks mit einander zu verbinden: nämlich das der Ewigkeit und das des: noch einmal. – Die Idee der ewigen Wiederkunft zaubert aus der Misere der Zeit die spekulative Idee (oder die Phantasmagorie) des Glücks hervor. Nietzsches Heroismus ist ein Gegenstück zum Heroismus von Baudelaire, der aus der Misere des Philisteriums die Phantasmagorie der Moderne hervorzaubert.

Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Daß es »so weiter« geht, *ist* die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende sondern das jeweils Gegebene. Strindbergs Gedanke: die Hölle ist nichts, was uns bevorstünde – sondern *dieses Leben hier*.

Die Rettung hält sich an den kleinen Sprung in der kontinuierlichen Katastrophe.

Der reaktionäre Versuch, technisch bedingte Formen, das heißt abhängige Variable zu Konstanten zu machen, tritt ähnlich wie im Jugendstil im Futurismus auf.

Die Entwicklung die Maeterlinck im Laufe eines langen Lebens zu einer extrem reaktionären Haltung führte, ist logisch.

Der Frage ist nachzugehen, wieweit die in der Rettung zu erfassenden Extreme die des »zu Frühen« und des »zu Späten« sind.

Daß Baudelaire dem Fortschritt feindlich gegenüberstand, ist die unerläßliche Bedingung dafür gewesen, daß er Paris in seiner Dichtung bewältigen konnte. Mit der seinen verglichen, steht die spätere Großstadtdichtung im Zeichen der Schwäche und sie tut das nicht zum wenigsten, w(o) sie in der Großstadt den Thron des Fortschritts sah. Aber Walt Whitman??

〈36〉

Es sind die triftigen gesellschaftlichen Gründe der männlichen Impotenz, die den von Baudelaire beschrittenen Passionsweg in

der Tat zu einem gesellschaftlich vorgezeichneten machen. Nur so ist es zu verstehen, daß er als Zehrfennig eine kostbare alte Münze aus dem angesammelten Schatz dieser europäischen Gesellschaft auf den Weg mitbekam. Sie wies auf der Kopfseite eine(n) Knochenmann, auf der Wappenseite die in Grübeleien versunkene Melencolia auf. Diese Münze war die Allegorie.

Die Passion Baudelaires als image d'Epinal im Stile der üblichen Baudelaireliteratur.

Der Rêve parisien – die Phantasie von den stillgelegten Produktivkräften.

Die Maschinerie wird bei Baudelaire zur Chiffre der zerstörenden Kräfte. Solche Maschinerie ist nicht zum wenigsten das menschliche Skelett.

Die wohnhausähnliche Beschaffenheit der frühen Fabrikationsräume hat bei aller Barbarei und Unzweckmäßigkeit doch dies Eigentümliche, daß der Fabrikbesitzer darinnen, gleichsam als Staffagefigur zu denken ist, wie er in den Anblick seiner Maschinen versunken, nicht nur von seiner sondern auch von ihrer künftigen Größe träumt. Fünfzig Jahre nach Baudelaires Tode war dieser Traum ausgeträumt.

Die barocke Allegorie sieht die Leiche nur von außen. Baudelaire sieht sie auch von innen.

Daß die Sterne bei Baudelaire ausfallen, gibt von der Tendenz seiner Lyrik zur Scheinlosigkeit den schlüssigsten Begriff.

### 〈37〉

Daß Baudelaire sich zum Spätlateinischen hingezogen fühlte, dürfte mit der Kraft seiner allegorischen Intention zusammenhängen.

Es ist bei der Bedeutung, die die verfemten Erscheinungsformen der Sexualität im Leben und im Werk von Baudelaire

haben, bemerkenswert, daß weder in privaten Dokumenten noch im Werk das Bordell die geringste Rolle spielt. Es gibt aus dessen Sphäre kein Gegenstück zu einem Gedicht wie »Le jeu«. (vgl aber deux bonnes sœurs)

Die Einführung der Allegorie ist aus der durch die technische Entwicklung bedingten Situation der Kunst abzuleiten; und erst im Zeichen der erstern die melancholische Verfassung dieser Dichtung darzustellen.

Im Flaneur, so könnte man sagen, kehrt der Müßiggänger wieder, wie ihn sich Sokrates als Gesprächspartner auf dem athenischen Markte auffas. Nur gibt es keinen Sokrates mehr, und so bleibt er unangesprochen. Und auch die Sklavenarbeit hat aufgehört, die ihm seinen Müßiggang garantiert.

Der Schlüssel für Baudelaires Verhältnis zu Gautier ist in dem mehr oder minder deutlichen Bewußtsein des Jüngern zu suchen, daß sein destruktiver Impuls auch an der Kunst keine unbedingte Schranke habe. Wirklich ist der allegorischen Intention diese Schranke durchaus keine absolute. Baudelaires Reaktionen gegen die école néopaienne lassen diesen Zusammenhang klar erkennen. Er hätte auch schwerlich seinen Essai über Dupont schreiben können, hätte nicht dessen radikaler Kritik am Begriff der Kunst eine eigene nicht minder radikale entsprochen. Diese Tendenzen suchte Baudelaire mit Erfolg durch die Berufung auf Gautier zu vertuschen.

〈38〉

Es ist nicht zu leugnen, daß es zu den Besonderheiten von Hugos Glauben an den Fortschritt und von Hugos Pantheismus gehört, mit der Botschaft der klopfenden Tische übereinzukommen. Die Bedenklichkeit dieser Tatsache tritt allerdings vor derjenigen zurück, die an die fortlaufende Kommunikation seiner Dichtung an die Welt der Klopfgeister gebunden ist. Denn das Besondere ist in der Tat viel weniger, daß seine Dichtung Motive der spiritistischen Offenbarung aufnimmt oder aufzunehmen scheint als daß er sie vor der Geisterwelt gleichsam aus-

stellt. Dieses Schauspiel ist mit der Haltung anderer Dichter schwer zu vereinbaren.

Bei Hugo ist es die Menge, mit der die Natur ihr elementares Recht an der Stadt übt. (J 32, 1)

Über den Begriff der multitude und das <Verhältnis> von »Menge« und »Masse«.

Das ursprüngliche Interesse an der Allegorie ist nicht sprachlich sondern optisch. »Les images, ma grande, ma primitive passion.«

Frage: Wann beginnt im Stadtbild die Ware hervorzutreten? Entscheidend wäre, über das Eindringen der Schaufenster in die Fassaden statistisch unterrichtet zu sein.

### <39>

Die Mystifikation bei Baudelaire ist ein apotropäischer Zauber, ähnlich der Lüge bei der Prostituierten.

Viele seiner Gedichte haben ihre unvergleichlichste Stelle am Anfang – da wo sie gleichsam neu sind. Man hat oft darauf hingewiesen.

Der Massenartikel hat Baudelaire als Vorbild vor Augen gestanden. Darin hat sein »Amerikanismus« das solideste Fundament. Er wollte ein »poncif« herausbringen. Lemaître bestätigt ihm, daß es gelungen sei.

Die Ware ist an die Stelle der allegorischen Anschauungsform getreten.

In der Gestalt, die die Prostitution in den großen Städten angenommen hat, erscheint die Frau nicht nur als Ware sondern im prägnanten Sinne als Massenartikel. Durch die artifizielle Verkleidung des individuellen Ausdrucks zugunsten eines professionellen, wie er als Werk der Schminke zustande kommt, wird das angedeutet. Daß es dieser Aspekt der Hure war, der sexuell

bestimmend für Baudelaire wurde, dafür spricht nicht zuletzt daß in seinen vielfältigen Evokationen der Hure nie das Bordell den Hintergrund bildet, dagegen oft die Straße.

〈40〉

Es ist sehr wichtig, daß das »Neue« bei Baudelaire keinerlei Beitrag zum Fortschritt leistet. Im übrigen findet man bei Baudelaire kaum je einen Versuch, sich mit der Vorstellung vom Fortschritt ernstlich auseinanderzusetzen. Es ist vor allem der »Fortschrittsglaube« den er mit seinem Haß verfolgt, wie eine Ketzerei, eine Irrlehre, nicht wie einen gewöhnlichen Irrtum. Blanqui seinerseits zeigt keinerlei Haß gegen den Fortschrittsglauben; er überschüttet ihn aber im Stillen mit seinem Hohn. Es ist keineswegs ausgemacht, daß er damit seinem politischen Kredo untreu wird. Die Aktivität des Berufsverschwörers wie Blanqui einer gewesen ist, setzt durchaus nicht den Glauben an den Fortschritt sondern zunächst nur die Entschlossenheit, mit dem derzeitigen Unrecht aufzuräumen voraus. Diese Entschlossenheit, die Menschheit aus der jeweils ihr drohenden Katastrophe in letzter Stunde herauszureißen, ist gerade für Blanqui, mehr als für einen andern der revolutionären Politiker dieser Zeit das Maßgebende gewesen. Er hat sich immer geweigert, Pläne für das zu entwerfen, was »später« kommt. Mit alledem läßt sich Baudelaires Verhalten 1848 sehr wohl vereinbaren.

〈41〉

Baudelaire hat sich zuletzt, im Angesicht des geringen Erfolgs, den sein Werk hatte, mit in den Kauf gegeben. Er hat sich seinem Werk nachgeworfen und damit für seine Person bis ans Ende bewahrheitet, was er von der unumgänglichen Notwendigkeit der Prostitution für den Dichter dachte.

Es ist eine der für das Verständnis von Baudelaires Dichtung entscheidenden Fragen, in welcher Weise sich das Antlitz der Prostitution durch die Entstehung der großen Städte geändert hat. Denn soviel steht fest: Baudelaire bringt diese Änderung zum Ausdruck, sie ist einer der größten Gegenstände seiner

Dichtung. Die Prostitution kommt mit der Entstehung der großen Städte in den Besitz neuer Arkana. Deren eines ist zunächst der labyrinthische Charakter der Stadt selbst. Das Labyrinth, dessen Bild dem flaneur in Fleisch und Blut eingegangen ist, erscheint durch die Prostitution gleichsam farbig gerändert. Das erste Arkanum, über das sie verfügt ist also der mythische Aspekt der Großstadt als Labyrinth. Zu ihm gehört, wie es sich von selbst versteht, ein Bild von dem Minotaurus <in> ihrer Mitte. Daß er dem Einzelnen den Tod bringt, ist nicht entscheidend. Entscheidend ist das Bild der todbringenden Kräfte, die er verkörpert. Und auch dieses ist für den Bewohner der großen Städte ein neues.

<42>

Die fleurs du mal als Arsenal; Baudelaire schrieb gewisse seiner Gedichte um andere, vor ihm gedichtete, zu zerstören. So ließe die bekannte Reflexion von Valéry sich weiter entwickeln.

Es ist außerordentlich wichtig – auch das ist zur Ergänzung der Valéry'schen Notiz zu sagen – daß Baudelaire auf das Konkurrenzverhältnis in der poetischen Produktion stieß. Natürlich sind persönliche Rivalitäten zwischen Dichtern uralte. Hier handelt es sich aber gerade um die Transponierung der Rivalität in die Sphäre der Konkurrenz auf dem offenen Markt. Dieser, nicht die Protektion eines Fürsten ist zu erobern. In diesem Sinne aber war es eine wirkliche Entdeckung von Baudelaire, daß er *Individuen* gegenüber stehe. Die Desorganisation der poetischen Schule(n), der »Stile« ist das Komplement des offenen Marktes, der sich als Publikum vor dem Dichter öffnet. Das Publikum als solches tritt bei Baudelaire zum ersten Male ins Blickfeld – das ist die Voraussetzung dafür, daß er dem »Schein« poetischer Schulen nicht mehr zum Opfer fiel. Und umgekehrt: weil die »Schule« sich in seinen Augen als bloßes Oberflächen-Gebilde darstellte, trat das Publikum <als> eine stichhaltigere Realität ihm vor Augen.



## &lt;43&gt;

## Unterschied von Allegorie und Gleichnis&lt;.&gt;

Baudelaire und Juvenal. Das Entscheidende ist: wenn Baudelaire die Verworfenheit und das Laster schildert, so begreift er sich immer mit ein. Er kennt nicht die Geste des Satirikers. Allerdings betrifft das nur die *Fleurs du mal*, die sich in dieser Haltung durchaus von den Prosaaufzeichnungen unterschieden zeigen.

Grundsätzliche Betrachtungen über das Verhältnis das bei den Dichtern zwischen ihren theoretischen Prosaaufzeichnungen und ihren Dichtungen besteht. In den Dichtungen erschließen sie einen Bereich des eignen Innern, der ihrer Reflexion gemeinhin nicht zugänglich ist. Dies ist für Baudelaire – unter Hinweis auf andere wie Kafka und Hamsun zu zeigen.

Die Dauer der Wirkung einer Dichtung steht in umgekehrtem Verhältnis zur Augenfälligkeit ihres Sachgehalts. (Wahrheitsgehalts? siehe Wahlverwandtschaftenarbeit)

Die *Fleurs du mal* haben bestimmt durch den Umstand, daß Baudelaire keinen Roman hinterlassen hat, an Gewicht gewonnen.

## &lt;44&gt;

Der Terminus von Melanchthon *Melencolia illa heroica* bezeichnet Baudelaires Ingenium am vollkommensten. Die Melancholie enthält aber im neunzehnten Jahrhundert einen andern Charakter als im siebzehnten. Die Schlüsselfigur der frühen Allegorie ist die Leiche. Die Schlüsselfigur der späten Allegorie ist das »Andenken«. Das »Andenken« ist das Schema der Verwandlung der Ware ins Objekt des Sammlers. Die Correspondances sind der Sache nach die unendlich vielfachen Anklänge jeden Andenkens an die andern. »J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.«

Der heroische Tenor der Baudelaireschen Inspiration stellt sich darin dar, daß bei ihm die Erinnerung zu gunsten des Andenkens ganz zurücktritt. Es gibt bei ihm auffallend wenig »Kindheitserinnerungen«.

Baudelaires exzentrische Eigenart war eine Maske, unter der er, man darf sagen aus Scham, die überindividuelle Notwendigkeit seiner Lebensform, bis zu einem gewissen Grade auch seiner Lebensschicksale zu verbergen suchte.

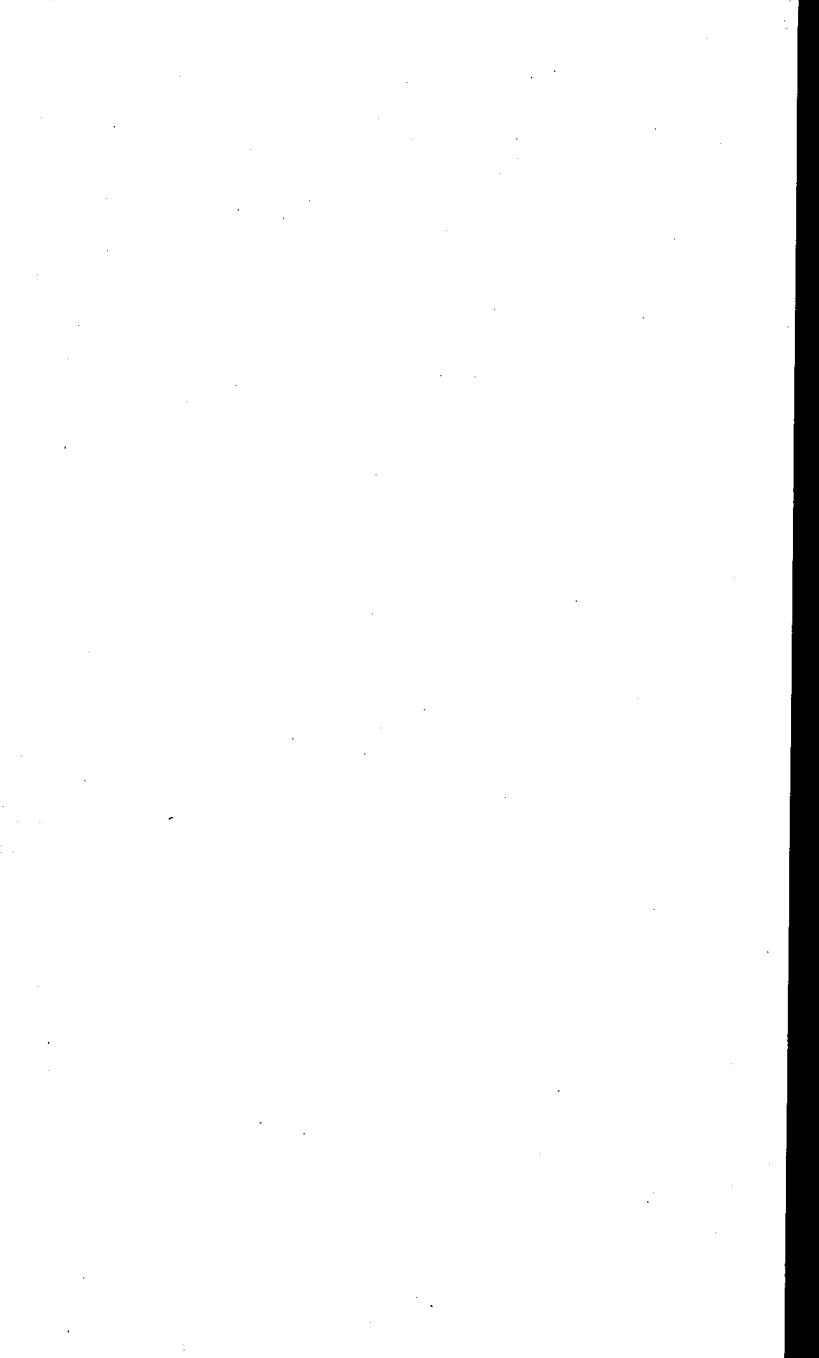
Seit dem 17. Jahre führt Baudelaire das Leben eines Literaten. Man kann nicht sagen, daß er sich jemals als ein »Geistiger« bezeichnet, für »das Geistige« sich eingesetzt hätte. Das Warenzeichen für die künstlerische Produktion war noch nicht erfunden.

#### 〈45〉

Über den abgestumpften Schluß materialistischer Untersuchungen (im Gegensatz zum Abschluß des Barockbuches)〈.〉

Die allegorische Anschauung, die im 17ten Jahrhundert stilbildend gewesen war, war es im 19ten nicht mehr. Baudelaire ist als Allegoriker isoliert gewesen; seine Isolierung war in gewisser Hinsicht die eines Nachzüglers. (Seine Theorien betonen diese Rückständigkeit manchmal in provokatorischer Weise.) Ist die stilbildende Kraft der Allegorie im 19ten Jahrhundert gering gewesen, so war es nicht minder ihre Verführung zur Routine, die in der Dichtung des 17ten so vielfache Spuren hinterlassen hat. Diese Routine hat bis zu einem gewissen Grade die destruktive Tendenz der Allegorie, ihre Betonung des Bruchstückhaften am Kunstwerk beeinträchtigt〈.〉

# Über den Begriff der Geschichte



## I

Bekanntlich soll es einen Automaten gegeben haben, der so konstruiert gewesen sei, daß er jeden Zug eines Schachspielers mit einem Gegenzuge erwidert habe, der ihm den Gewinn der Partie sicherte. Eine Puppe in türkischer Tracht, eine Wasserpfeife im Munde, saß vor dem Brett, das auf einem geräumigen Tisch aufruhte. Durch ein System von Spiegeln wurde die Illusion erweckt, dieser Tisch sei von allen Seiten durchsichtig. In Wahrheit saß ein buckliger Zwerg darin, der ein Meister im Schachspiel war und die Hand der Puppe an Schnüren lenkte. Zu dieser Apparatur kann man sich ein Gegenstück in der Philosophie vorstellen. Gewinnen soll immer die Puppe, die man »historischen Materialismus« nennt. Sie kann es ohne weiteres mit jedem aufnehmen, wenn sie die Theologie in ihren Dienst nimmt, die heute bekanntlich klein und häßlich ist und sich ohnehin nicht darf blicken lassen.

## II

»Zu den bemerkenswerthesten Eigenthümlichkeiten des menschlichen Gemüths«, sagt Lotze, »gehört . . . neben so vieler Selbstsucht im Einzelnen die allgemeine Neidlosigkeit jeder Gegenwart gegen ihre Zukunft.« Diese Reflexion führt darauf, daß das Bild von Glück, das wir hegen, durch und durch von der Zeit tingiert ist, in welche der Verlauf unseres eigenen Daseins uns nun einmal verwiesen hat. Glück, das Neid in uns erwecken könnte, gibt es nur in der Luft, die wir geatmet haben, mit Menschen, zu denen wir hätten reden, mit Frauen, die sich uns hätten geben können. Es schwingt, mit andern Worten, in der Vorstellung des Glücks unveräußerlich die der Erlösung mit. Mit der Vorstellung von Vergangenheit, welche die Geschichte zu ihrer Sache macht, verhält es sich ebenso. Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird. Streift denn nicht uns selber ein Hauch der Luft, die um die Früheren gewesen ist? ist nicht in Stimmen, denen wir unser Ohr schenken, ein Echo von nun verstummten? haben die Frauen, die wir umwerben, nicht Schwestern, die sie nicht

mehr gekannt haben? Ist dem so, dann besteht eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem. Dann sind wir auf der Erde erwartet worden. Dann ist uns wie jedem Geschlecht, das vor uns war, eine *schwache* messianische Kraft mitgegeben, an welche die Vergangenheit Anspruch hat. Billig ist dieser Anspruch nicht abzufertigen. Der historische Materialist weiß darum.

### III

Der Chronist, welcher die Ereignisse hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden, trägt damit der Wahrheit Rechnung, daß nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist. Freilich fällt erst der erlösten Menschheit ihre Vergangenheit vollauf zu. Das will sagen: erst der erlösten Menschheit ist ihre Vergangenheit in jedem ihrer Momente zitierbar geworden. Jeder ihrer gelebten Augenblicke wird zu einer citation à l'ordre du jour – welcher Tag eben der jüngste ist.

### IV

Trachtet am ersten nach Nahrung und Kleidung, so wird euch das Reich Gottes von selbst zufallen.

*Hegel, 1807*

Der Klassenkampf, der einem Historiker, der an Marx geschult ist, immer vor Augen steht, ist ein Kampf um die rohen und materiellen Dinge, ohne die es keine feinen und spirituellen gibt. Trotzdem sind diese letztern im Klassenkampf anders zugegen denn als die Vorstellung einer Beute, die an den Sieger fällt. Sie sind als Zuversicht, als Mut, als Humor, als List, als Unentwegtheit in diesem Kampf lebendig und sie wirken in die Ferne der Zeit zurück. Sie werden immer von neuem jeden Sieg, der den Herrschenden jemals zugefallen ist, in Frage stellen. Wie Blumen ihr Haupt nach der Sonne wenden, so strebt kraft eines Heliotropismus geheimer Art, das Gewesene *der* Sonne sich zuzuwenden, die am Himmel der Geschichte im Aufgehen

ist. Auf diese unscheinbarste von allen Veränderungen muß sich der historische Materialist verstehen.

## V

Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. »Die Wahrheit wird uns nicht davonlaufen« – dieses Wort, das von Gottfried Keller stammt, bezeichnet im Geschichtsbild des Historismus genau die Stelle, an der es vom historischen Materialismus durchschlagen wird. Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.

## VI

Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen »wie es denn eigentlich gewesen ist«. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt. Dem historischen Materialismus geht es darum, ein Bild der Vergangenheit festzuhalten, wie es sich im Augenblick der Gefahr dem historischen Subjekt unversehens einstellt. Die Gefahr droht sowohl dem Bestand der Tradition wie ihren Empfängern. Für beide ist sie ein und dieselbe: sich zum Werkzeug der herrschenden Klasse herzugeben. In jeder Epoche muß versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen. Der Messias kommt ja nicht nur als der Erlöser; er kommt als der Überwinder des Antichrist. Nur *dem* Geschichtsschreiber wohnt die Gabe bei, im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein. Und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört.

## VII

Bedenkt das Dunkel und die große Kälte  
In diesem Tale, das von Jammer schallt.

*Brecht, Die Dreigroschenoper*

Fustel de Coulanges empfiehlt dem Historiker, wolle er eine Epoche nacherleben, so solle er alles, was er vom spätern Verlauf der Geschichte wisse, sich aus dem Kopf schlagen. Besser ist das Verfahren nicht zu kennzeichnen, mit dem der historische Materialismus gebrochen hat. Es ist ein Verfahren der Einfühlung. Sein Ursprung ist die Trägheit des Herzens, die *acedia*, welche daran verzagt, des echten historischen Bildes sich zu bemächtigen, das flüchtig aufblitzt. Sie galt bei den Theologen des Mittelalters als der Urgrund der Traurigkeit. Flaubert, der Bekanntschaft mit ihr gemacht hatte, schreibt: »Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage.« Die Natur dieser Traurigkeit wird deutlicher, wenn man die Frage aufwirft, in wen sich denn der Geschichtsschreiber des Historismus eigentlich einfühlt. Die Antwort lautet unweigerlich in den Sieger. Die jeweils Herrschenden sind aber die Erben aller, die je gesiegt haben. Die Einfühlung in den Sieger kommt demnach den jeweils Herrschenden allemal zugut. Damit ist dem historischen Materialisten genug gesagt. Wer immer bis zu diesem Tage den Sieg davontrug, der marschiert mit in dem Triumphzug, der die heute Herrschenden über die dahinführt, die heute am Boden liegen. Die Beute wird, wie das immer so üblich war, im Triumphzug mitgeführt. Man bezeichnet sie als die Kulturgüter. Sie werden im historischen Materialisten mit einem distanzierten Betrachter zu rechnen haben. Denn was er an Kulturgütern überblickt, das ist ihm samt und sonders von einer Abkunft, die er nicht ohne Grauen bedenken kann. Es dankt sein Dasein nicht nur der Mühe der großen Genien, die es geschaffen haben, sondern auch der namenlosen Fron ihrer Zeitgenossen. Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozeß der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den andern gefallen ist. Der historische Materialist rückt daher nach Maß-



gabe des Möglichen von ihr ab. Er betrachtet es als seine Aufgabe, die Geschichte gegen den Strich zu bürsten.

## VIII

Die Tradition der Unterdrückten belehrt uns darüber, daß der ›Ausnahmestand‹, in dem wir leben, die Regel ist. Wir müssen zu einem Begriff der Geschichte kommen, der dem entspricht. Dann wird uns als unsere Aufgabe die Herbeiführung des wirklichen Ausnahmestands vor Augen stehen; und dadurch wird unsere Position im Kampf gegen den Faschismus sich verbessern. Dessen Chance besteht nicht zuletzt darin, daß die Gegner ihm im Namen des Fortschritts als einer historischen Norm begegnen. – Das Staunen darüber, daß die Dinge, die wir erleben, im zwanzigsten Jahrhundert ›noch‹ möglich sind, ist *kein* philosophisches. Es steht nicht am Anfang einer Erkenntnis, es sei denn der, daß die Vorstellung von Geschichte, aus der es stammt, nicht zu halten ist.

## IX

Mein Flügel ist zum Schwung bereit  
*ich kehrte gern zurück*  
denn blieb' ich auch lebendige Zeit  
ich hätte wenig Glück.

*Gerhard Scholem, Gruß vom  
Angelus*

Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind gespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm

weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.

## X

Die Gegenstände, die die Klosterregel den Brüdern zur Meditation anwies, hatten die Aufgabe, sie der Welt und ihrem Treiben abhold zu machen. Der Gedankengang, den wir hier verfolgen, ist aus einer ähnlichen Bestimmung hervorgegangen. Er beabsichtigt in einem Augenblick, da die Politiker, auf die die Gegner des Faschismus gehofft hatten, am Boden liegen und ihre Niederlage mit dem Verrat an der eigenen Sache bekräftigen, das politische Weltkind aus den Netzen zu lösen, mit denen sie es umgarnt hatten. Die Betrachtung geht davon aus, daß der sture Fortschrittsglaube dieser Politiker, ihr Vertrauen in ihre »Massenbasis« und schließlich ihre servile Einordnung in einen unkontrollierbaren Apparat drei Seiten derselben Sache gewesen sind. Sie sucht einen Begriff davon zu geben, wie *teuer* unser gewohntes Denken eine Vorstellung von Geschichte zu stehen kommt, die jede Komplizität mit der vermeidet, an der diese Politiker weiter festhalten.

## XI

Der Konformismus, der von Anfang an in der Sozialdemokratie heimisch gewesen ist, haftet nicht nur an ihrer politischen Taktik, sondern auch an ihren ökonomischen Vorstellungen. Er ist eine Ursache des späteren Zusammenbruchs. Es gibt nichts, was die deutsche Arbeiterschaft in dem Grade korrumpiert hat wie die Meinung, *sie* schwimme mit dem Strom. Die technische Entwicklung galt ihr als das Gefälle des Stromes, mit dem sie zu schwimmen meinte. Von da war es nur ein Schritt zu der Illusion, die Fabrikarbeit, die im Zuge des technischen Fortschritts

gelegen sei, stelle eine politische Leistung dar. Die alte protestantische Werkmoral feierte in säkularisierter Gestalt bei den deutschen Arbeitern ihre Auferstehung. Das Gothaer Programm trägt bereits Spuren dieser Verwirrung an sich. Es definiert die Arbeit als »die Quelle alles Reichtums und aller Kultur«. Böses ahnend, entgegnete Marx darauf, daß der Mensch, der kein anderes Eigentum besitze als seine Arbeitskraft, »der Sklave der andern Menschen sein muß, die sich zu Eigentümern ... gemacht haben«. Unbeschadet dessen greift die Konfusion weiter um sich, und bald darauf verkündet Josef Dietzgen: »Arbeit heißt der Heiland der neueren Zeit ... In der ... Verbesserung ... der Arbeit ... besteht der Reichtum, der jetzt vollbringen kann, was bisher kein Erlöser vollbracht hat.« Dieser vulgärmarxistische Begriff von dem, was die Arbeit ist, hält sich bei der Frage nicht lange auf, wie ihr Produkt den Arbeitern selber anschlügt, solange sie nicht darüber verfügen können. Er will nur die Fortschritte der Naturbeherrschung, nicht die Rückschritte der Gesellschaft wahr haben. Er weist schon die technokratischen Züge auf, die später im Faschismus begegnen werden. Zu diesen gehört ein Begriff der Natur, der sich auf unheilverkündende Art von dem in den sozialistischen Utopien des Vormärz abhebt. Die Arbeit, wie sie nunmehr verstanden wird, läuft auf die Ausbeutung der Natur hinaus, welche man mit naiver Genugtuung der Ausbeutung des Proletariats gegenüber stellt. Mit dieser positivistischen Konzeption verglichen erweisen die Phantastereien, die so viel Stoff zur Verspottung eines Fourier gegeben haben, ihren überraschend gesunden Sinn. Nach Fourier sollte die wohlbeschaffene gesellschaftliche Arbeit zur Folge haben, daß vier Monde die irdische Nacht erleuchteten, daß das Eis sich von den Polen zurückziehen, daß das Meerwasser nicht mehr salzig schmecke und die Raubtiere in den Dienst des Menschen träten. Das alles illustriert eine Arbeit, die, weit entfernt die Natur auszubeuten, von den Schöpfungen sie zu entbinden imstande ist, die als mögliche in ihrem Schoße schlummern. Zu dem korrumpierten Begriff von Arbeit gehört als sein Komplement *die* Natur, welche, wie Dietzgen sich ausgedrückt hat, »gratis da ist«.

## XII

Wir brauchen Historie, aber wir brauchen sie anders, als sie der verwöhnte Müßiggänger im Garten des Wissens braucht.

*Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*

Das Subjekt historischer Erkenntnis ist die kämpfende, unterdrückte Klasse selbst. Bei Marx tritt sie als die letzte geknechtete, als die rächende Klasse auf, die das Werk der Befreiung im Namen von Generationen Geschlagener zu Ende führt. Dieses Bewußtsein, das für kurze Zeit im ›Spartacus‹ noch einmal zur Geltung gekommen ist, war der Sozialdemokratie von jeher anstößig. Im Lauf von drei Jahrzehnten gelang es ihr, den Namen eines Blanqui fast auszulöschen, dessen Erzklang das vorige Jahrhundert erschüttert hat. Sie gefiel sich darin, der Arbeiterklasse die Rolle einer Erlöserin *künftiger* Generationen zuzuspielen. Sie durchschnitt ihr damit die Sehne der besten Kraft. Die Klasse verlernte in dieser Schule gleich sehr den Haß wie den Opferwillen. Denn beide nähren sich an dem Bild der geknechteten Vorfahren, nicht am Ideal der befreiten Enkel.

## XIII

Wird doch unsere Sache alle Tage klarer und das Volk alle Tage klüger.

*Josef Dietzgen, Sozialdemokratische Philosophie*

Die sozialdemokratische Theorie, und noch mehr die Praxis, wurde von einem Fortschrittsbegriff bestimmt, der sich nicht an die Wirklichkeit hielt, sondern einen dogmatischen Anspruch hatte. Der Fortschritt, wie er sich in den Köpfen der Sozialdemokraten malte, war, einmal, ein Fortschritt der Menschheit selbst (nicht nur ihrer Fertigkeiten und Kenntnisse). Er war, zweitens, ein unabschließbarer (einer unendlichen Perfektibilität der Menschheit entsprechender). Er galt, drittens, als ein wesentlich unaufhaltsamer (als ein selbsttätig eine grade oder spiralförmige Bahn durchlaufender). Jedes dieser Prädikate ist kontrovers, und an jedem könnte die Kritik ansetzen. Sie muß

aber, wenn es hart auf hart kommt, hinter all diese Prädikate zurückgehen und sich auf etwas richten, was ihnen gemeinsam ist. Die Vorstellung eines Fortschritts des Menschengeschlechts in der Geschichte ist von der Vorstellung ihres eine homogene und leere Zeit durchlaufenden Fortgangs nicht abzulösen. Die Kritik an der Vorstellung dieses Fortgangs muß die Grundlage der Kritik an der Vorstellung des Fortschritts überhaupt bilden.

## XIV

Ursprung ist das Ziel.  
*Karl Kraus, Worte in Versen I*

Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet. So war für Robespierre das antike Rom eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit, die er aus dem Kontinuum der Geschichte heraussprengte. Die französische Revolution verstand sich als ein wiedergekehrtes Rom. Sie zitierte das alte Rom genau so wie die Mode eine vergangene Tracht zitiert. Die Mode hat die Witterung für das Aktuelle, wo immer es sich im Dickicht des Einst bewegt. Sie ist der Tigersprung ins Vergangene. Nur findet er in einer Arena statt, in der die herrschende Klasse kommandiert. Derselbe Sprung unter dem freien Himmel der Geschichte ist der dialektische als den Marx die Revolution begriffen hat.

## XV

Das Bewußtsein, das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen, ist den revolutionären Klassen im Augenblick ihrer Aktion eigentümlich. Die Große Revolution führte einen neuen Kalender ein. Der Tag, mit dem ein Kalender einsetzt, fungiert als ein historischer Zeiträffer. Und es ist im Grunde genommen derselbe Tag, der in Gestalt der Feiertage, die Tage des Eingedenkens sind, immer wiederkehrt. Die Kalender zählen die Zeit also

nicht wie Uhren. Sie sind Monumente eines Geschichtsbewußtseins, von dem es in Europa seit hundert Jahren nicht mehr die leisesten Spuren zu geben scheint. Noch in der Juli-Revolution hatte sich ein Zwischenfall zugetragen, in dem dieses Bewußtsein zu seinem Recht gelangte. Als der Abend des ersten Kampftages gekommen war, ergab es sich, daß an mehreren Stellen von Paris unabhängig von einander und gleichzeitig nach den Turmuhrn geschossen wurde. Ein Augenzeuge, der seine Divination vielleicht dem Reim zu verdanken hat, schrieb damals:

Qui le croirait! on dit qu'irrités contre l'heure,  
De nouveaux Josués, au pied de chaque tour,  
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour.

## XVI

Auf den Begriff einer Gegenwart, die nicht Übergang ist sondern in der die Zeit entsteht und zum Stillstand gekommen ist, kann der historische Materialist nicht verzichten. Denn dieser Begriff definiert eben *die* Gegenwart, in der er für seine Person Geschichte schreibt. Der Historismus stellt das »ewige« Bild der Vergangenheit, der historische Materialist eine Erfahrung mit ihr, die einzig dasteht. Er überläßt es andern, bei der Hure »Es war einmal« im Bordell des Historismus sich auszugeben. Er bleibt seiner Kräfte Herr: Manns genug, das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen.

## XVII

Der Historismus gipfelt von rechtswegen in der Universalgeschichte. Von ihr hebt die materialistische Geschichtsschreibung sich methodisch vielleicht deutlicher als von jeder andern ab. Die erstere hat keine theoretische Armatur. Ihr Verfahren ist additiv: sie bietet die Masse der Fakten auf, um die homogene und leere Zeit auszufüllen. Der materialistischen Geschichtsschreibung ihrerseits liegt ein konstruktives Prinzip zugrunde. Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillstellung. Wo das Denken in einer von Spannun-

gen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert. Der historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt. In dieser Struktur erkennt er das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit. Er nimmt sie wahr, um eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprengen; so sprengt er ein bestimmtes Leben aus der Epoche, so ein bestimmtes Werk aus dem Lebenswerk. Der Ertrag seines Verfahrens besteht darin, daß *im* Werk das Lebenswerk, *im* Lebenswerk die Epoche und *in* der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben. Die nahrhafte Frucht des historisch Begriffenen hat die Zeit als den kostbaren, aber des Geschmacks entratenden Samen in ihrem *Innern*.

## XVIII

»Die kümmerlichen fünf Jahrzehntausende des homo sapiens«, sagt ein neuerer Biologe, »stellen im Verhältnis zur Geschichte des organischen Lebens auf der Erde etwas wie zwei Sekunden am Schluß eines Tages von vierundzwanzig Stunden dar. Die Geschichte der zivilisierten Menschheit vollends würde, in diesen Maßstab eingetragen, ein Fünftel der letzten Sekunde der letzten Stunde füllen.« Die Jetztzeit, die als Modell der messianischen in einer ungeheueren Abbréviatur die Geschichte der ganzen Menschheit zusammenfaßt, fällt haarscharf mit *der* Figur zusammen, die die Geschichte der Menschheit im Universum macht.

## 〈ANHANG〉

## A

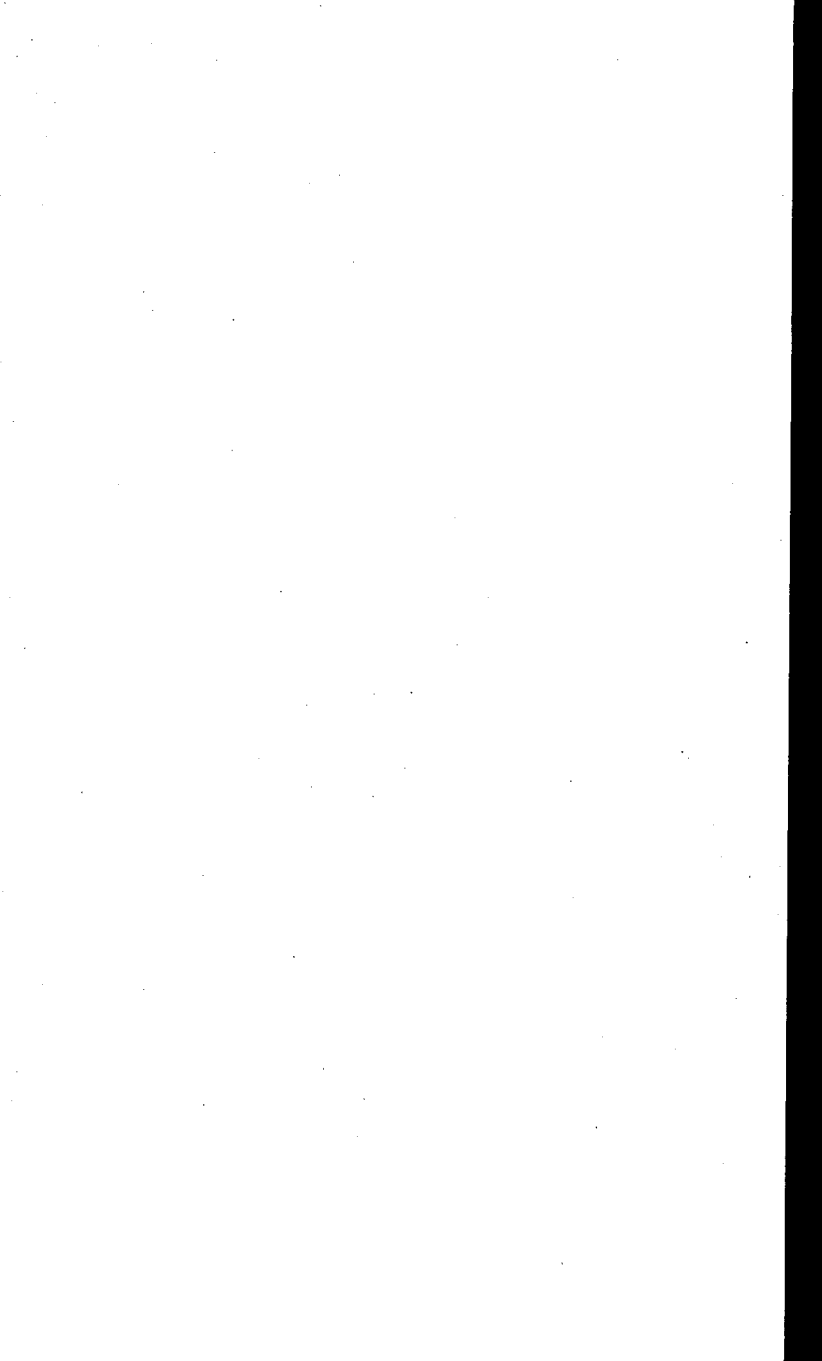
Der Historismus begnügt sich damit, einen Kausalnexus von verschiedenen Momenten der Geschichte zu etablieren. Aber kein Tatbestand ist als Ursache eben darum bereits ein historischer. Er ward das, posthum, durch Begebenheiten, die durch Jahrtausende von ihm getrennt sein mögen. Der Historiker, der davon ausgeht, hört auf, sich die Abfolge von Begebenheiten durch die Finger laufen zu lassen wie einen Rosenkranz. Er erfaßt die Konstellation, in die seine eigene Epoche mit einer ganz bestimmten früheren getreten ist. Er begründet so einen Begriff der Gegenwart als der ›Jetztzeit‹, in welcher Splitter der messianischen eingesprengt sind.

## B

Sicher wurde die Zeit von den Wahrsagern, die ihr abfragten, was sie in ihrem Schoße birgt, weder als homogen noch als leer erfahren. Wer sich das vor Augen hält, kommt vielleicht zu einem Begriff davon, wie im Eingedenken die vergangene Zeit ist erfahren worden: nämlich ebenso. Bekanntlich war es den Juden untersagt, der Zukunft nachzuforschen. Die Thora und das Gebet unterweisen sie dagegen im Eingedenken. Dieses entzauberte ihnen die Zukunft, der die verfallen sind, die sich bei den Wahrsagern Auskunft holen. Den Juden wurde die Zukunft aber darum doch nicht zur homogenen und leeren Zeit. Denn in ihr war jede Sekunde die kleine Pforte, durch die der Messias treten konnte.



# Anhang



## 〈Selbstanzeige der Dissertation〉

*Walter Benjamin, Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Neue Berner Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte, herausgegeben von Richard Herbertz. Bd. 5. Bern 1920, Verlag von A. Francke.*

Der Gegenstand der Arbeit ist der romantische Begriff der Kunstkritik, dargestellt im Lichte eines metahistorischen d. h. absolut gestellten Problems. Dieses Problem lautet: welchen Erkenntniswert besitzt für die Theorie der Kunst der Begriff ihrer Idee einerseits, der ihres Ideals andererseits? Unter Idee wird in diesem Zusammenhang das a priori einer Methode verstanden, ihr entspricht dann das Ideal als das a priori des zugeordneten Gehalts. Das genannte Problem selbst kann in der vorliegenden Arbeit nicht eigentlich erörtert werden, es taucht vielmehr erst im Schlußkapitel auf. In einer Vergleichung des Goetheschen Begriffs des Ideals (oder Urphänomens) mit dem romantischen der Idee sucht dieses die reinste Sinnbeziehung des philosophie-geschichtlichen Verlaufs auf jenes metahistorisch gestellte Problem klarzulegen. Es heißt da: »Die Frage des Verhältnisses der Goetheschen und der romantischen Kunsttheorie fällt . . . zusammen mit der Frage nach dem Verhältnis des reinen Inhalts zur reinen . . . Form. In diese Sphäre ist die angesichts des Einzelwerks oft irreführend gestellte und dort niemals genau zu lösende Frage nach dem Verhältnis von Form und Inhalt zu erheben. Denn diese sind nicht Substrate am empirischen Gebilde, sondern *relative* Unterscheidungen an ihm, auf Grund notwendiger *reiner* Unterscheidungen der Kunstphilosophie getroffen. Die Idee der Kunst ist die Idee ihrer Form, wie ihr Ideal das Ideal ihres Inhalts ist. Die systematische Grundfrage der Kunstphilosophie läßt sich also auch als die Frage nach dem Verhältnis von Idee und Ideal der Kunst formulieren«.

Natur und Kunst sind Kontinuen der Reflexion, Reflexionsmedien. Daher ist »die romantische Theorie des Kunstwerks . . . die Theorie seiner Form«. Denn »die begrenzende Natur der Form haben die Frühromantiker mit der Begrenztheit jeder

endlichen Reflexion identifiziert und durch diese einzige Erwägung den Begriff des Kunstwerks innerhalb ihrer Anschauungswelt determiniert«. Von dieser Erkenntnis aus wird die Exposition ihrer wichtigsten kunsttheoretischen Begriffe, der Ironie, des Werks, der Kritik unternommen. Für die letztere ergibt sich als Aufgabe die Auslösung und Darstellung der Reflexion über das Werk in diesem selbst. Unter der Voraussetzung nämlich, daß das Kunstwerk ein gleich lebendiges Zentrum der Reflexion ist, erscheint eine Potenzierung dieser Reflexion, welche die Romantiker zugleich als die gesteigerte Selbsterkenntnis des Reflektierenden auffassen, als möglich. Dieser Sachverhalt begründet ihre Theorie der Kritik, welche sich demnach von der heutigen depravierten und richtungslosen Praxis der Kunstkritik nicht nur durch ein hohes Niveau, sondern zugleich durch methodische Besinnung unterscheidet. Diese erlaubt, wie im Verlauf der Darstellung sich zeigt, durchaus eindeutige Merkmale für die echte Kritik aufzustellen. Eine Analyse der romantischen Theorie der Prosa stellt den Zusammenhang her, in welchem die Schätzung des Romans als des Gipfels der Poesie mit der hohen Ausbildung der Kritik, zugleich mit bedeutungsvollen Tendenzen der gegenwärtigen Literatur steht, und führt durch die Darstellung der Prosa als der »Idee der Poesie« zu dem Schlußkapitel »Die frühromantische Kunstkritik und Goethe« über.

# L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée

## I

Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que des hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire. Ainsi, la réplique fut pratiquée par les maîtres pour la diffusion de leurs œuvres, la copie par les élèves dans l'exercice du métier, enfin le faux par des tiers avides de gain. Par rapport à ces procédés, la reproduction mécanisée de l'œuvre d'art représente quelque chose de nouveau; technique qui s'élabore de manière intermittente à travers l'histoire, par poussées à de longs intervalles, mais avec une intensité croissante. Avec la gravure sur bois, le dessin fut pour la première fois mécaniquement reproductible — il le fut longtemps avant que l'écriture ne le devînt par l'imprimerie. Les formidables changements que l'imprimerie, reproduction mécanisée de l'écriture, a provoqués dans la littérature, sont suffisamment connus. Mais ces procédés ne représentent qu'une étape particulière, d'une portée sans doute considérable, du processus que nous analysons ici sur le plan de l'histoire universelle. La gravure sur bois du moyen âge, est suivie de l'estampe et de l'eau-forte, puis, au début du xix<sup>e</sup> siècle, de la lithographie.

Avec la lithographie, la technique de reproduction atteint un plan essentiellement nouveau. Ce procédé beaucoup plus immédiat, qui distingue la réplique d'un dessin sur une pierre de son incision sur un bloc de bois ou sur une planche de cuivre, permit à l'art graphique d'écouler sur le marché ses productions, non seulement d'une manière massive comme jusques alors, mais aussi sous forme de créations toujours nouvelles. Grâce à la lithographie, le dessin fut à même d'accompagner illustrativement la vie quotidienne. Il se mit à aller de pair avec l'imprimé. Mais la lithographie en était encore à ses débuts, quand elle se vit dépassée, quelques dizaines d'années après son invention, par celle de la photographie. Pour la première fois dans les procédés reproductifs de l'image, la main se trouvait libérée des obligations artistiques les plus importantes, qui désormais incombaient à l'œil seul. Et comme l'œil percevait plus rapidement que ne peut dessiner la main, le procédé de la reproduction de l'image se trouva accéléré à tel point qu'il put

aller de pair avec la parole. De même que la lithographie contenait virtuellement le journal illustré – ainsi la photographie, le film sonore. La reproduction mécanisée du son fut amorcée à la fin du siècle dernier. *Vers 1900, la reproduction mécanisée avait atteint un standard où non seulement elle commençait à faire des œuvres d'art du passé son objet et à transformer par là même leur action, mais encore atteignait à une situation autonome parmi les procédés artistiques. Pour l'étude de ce standard, rien n'est plus révélateur que la manière dont ses deux manifestations différentes – reproduction de l'œuvre d'art et art cinématographique – se répercutèrent sur l'art dans sa forme traditionnelle.*

## II

A la reproduction même la plus perfectionnée d'une œuvre d'art, un facteur fait toujours défaut: son *hic et nunc*, son existence unique au lieu où elle se trouve. Sur cette existence unique, exclusivement, s'exerçait son histoire. Nous entendons par là autant les altérations qu'elle put subir dans sa structure physique, que les conditions toujours changeantes de propriété par lesquelles elle a pu passer. La trace des premières ne saurait être relevée que par des analyses chimiques qu'il est impossible d'opérer sur la reproduction; les secondes sont l'objet d'une tradition dont la reconstitution doit prendre son point de départ au lieu même où se trouve l'original.

Le *hic et nunc* de l'original forme le contenu de la notion de l'authenticité, et sur cette dernière repose la représentation d'une tradition qui a transmis jusqu'à nos jours cet objet comme étant resté identique à lui-même. *Les composantes de l'authenticité se refusent à toute reproduction, non pas seulement à la reproduction mécanisée.* L'original, en regard de la reproduction manuelle, dont il faisait aisément apparaître le produit comme faux, conservait toute son autorité; or, cette situation privilégiée change en regard de la reproduction mécanisée. Le motif en est double. Tout d'abord, la reproduction mécanisée s'affirme avec plus d'indépendance par rapport à l'original que la reproduction manuelle. Elle peut, par exemple en photographie, révéler des aspects de l'original accessibles non à l'œil nu, mais seulement à l'objectif réglable et libre

de choisir son champ et qui, à l'aide de certains procédés tels que l'agrandissement, capte des images qui échappent à l'optique naturelle. En second lieu, la reproduction mécanisée assure à l'original l'ubiquité dont il est naturellement privé. Avant tout, elle lui permet de venir s'offrir à la perception soit sous forme de photographie, soit sous forme de disque. La cathédrale quitte son emplacement pour entrer dans le studio d'un amateur; le chœur, exécuté en plein air ou dans une salle d'audition, retentit dans une chambre.

Ces circonstances nouvelles peuvent laisser intact le contenu d'une œuvre d'art – toujours est-il qu'elles déprécient son *hic et nunc*. S'il est vrai que cela ne vaut pas exclusivement pour l'œuvre d'art, mais aussi pour un paysage qu'un film déroule devant le spectateur, ce processus atteint l'objet d'art – en cela bien plus vulnérable que l'objet de la nature – en son centre même: son authenticité. L'authenticité d'une chose intègre tout ce qu'elle comporte de transmissible de par son origine, sa durée matérielle comme son témoignage historique. Ce témoignage, reposant sur la matérialité, se voit remis en question par la reproduction, d'où toute matérialité s'est retirée. Sans doute seul ce témoignage est-il atteint, mais en lui l'autorité de la chose et son poids traditionnel.

On pourrait réunir tous ces indices dans la notion d'*aura* et dire: ce qui, dans l'œuvre d'art, à l'époque de la reproduction mécanisée, dépérit, c'est son *aura*. Processus symptomatique dont la signification dépasse de beaucoup le domaine de l'art. *La technique de reproduction – telle pourrait être la formule générale – détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite.* Ces deux procès mènent à un puissant bouleversement de la chose transmise, bouleversement de la tradition qui n'est que le revers de la crise et du renouvellement actuels de l'humanité. Ces deux procès sont en étroit rapport avec les mouvements de masse contemporains. Leur agent le plus puissant est le film. Sa signification sociale, même considérée dans sa fonction la plus positive, ne se conçoit pas sans cette fonction destructive, cathartique: la liquidation de la valeur

traditionnelle de l'héritage culturel. Ce phénomène est particulièrement tangible dans les grands films historiques. Il intègre à son domaine des régions toujours nouvelles. Et si Abel Gance, en 1927, s'écrie avec enthousiasme: »Shakespeare, Rembrandt, Beethoven feront du cinéma... Toutes les légendes, toute la mythologie et tous les mythes, tous les fondateurs de religion et toutes les religions elles-mêmes... attendent leur résurrection lumineuse, et les héros se bousculent à nos portes pour entrer«<sup>1</sup>, il convie sans s'en douter à une vaste liquidation.

### III

*A de grands intervalles dans l'histoire, se transforme en même temps que leur mode d'existence le mode de perception des sociétés humaines.* La façon dont le mode de perception s'élabore (le médium dans lequel elle s'accomplit) n'est pas seulement déterminée par la nature humaine, mais par les circonstances historiques. L'époque de l'invasion des Barbares, durant laquelle naquirent l'industrie artistique du Bas-Empire et la Genèse de Vienne, ne connaissait pas seulement un art autre que celui de l'antiquité, mais aussi une perception autre. Les savants de l'école Viennoise, Riegl et Wickhoff, qui réhabilitèrent cet art longtemps déconsidéré sous l'influence des théories classicistes, ont les premiers eu l'idée d'en tirer des conclusions quant au mode de perception particulier à l'époque où cet art était en honneur. Quelle qu'ait été la portée de leur pénétration, elle se trouvait limitée par le fait que ces savants se contentaient de relever les caractéristiques formelles de ce mode de perception. Ils n'ont pas essayé – et peut-être ne pouvaient espérer – de montrer les bouleversements sociaux que révélaient les métamorphoses de la perception. De nos jours, les conditions d'une recherche correspondante sont plus favorables et, si les transformations dans le médium de la perception contemporaine peuvent se comprendre comme la déchéance de l'aura, il est possible d'en indiquer les causes sociales.

Qu'est-ce en somme que l'aura? Une singulière trame de temps et d'espace: apparition unique d'un lointain, si proche soit-il.

<sup>1</sup> Abel Gance: Le temps de l'image est venu!, *L'art cinématographique II*, Paris 1927, p. 94-96.



L'homme qui, un après-midi d'été, s'abandonne à suivre du regard le profil d'un horizon de montagnes ou la ligne d'une branche qui jette sur lui son ombre — cet homme respire l'aura de ces montagnes, de cette branche. Cette expérience nous permettra de comprendre la détermination sociale de l'actuelle déchéance de l'aura. Cette déchéance est due à deux circonstances, en rapport toutes deux avec la prise de conscience accentuée des masses et l'intensité croissante de leurs mouvements. Car: *la masse revendique que le monde lui soit rendu plus »accessible« avec autant de passion qu'elle prétend à déprécier l'unicité de tout phénomène en accueillant sa reproduction multiple.* De jour en jour, le besoin s'affirme plus irrésistible de prendre possession immédiate de l'objet dans l'image, bien plus, dans sa reproduction. Aussi, telle que les journaux illustrés et les actualités filmées la tiennent à disposition, se distingue-t-elle immanquablement de l'image d'art. Dans cette dernière, l'unicité et la durée sont aussi étroitement confondues que la fugacité et la reproductibilité dans le cliché. Sortir de son halo l'objet en détruisant son aura, c'est la marque d'une perception dont »le sens du semblable dans le monde« se voit intensifié à tel point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique. Ainsi se manifeste dans le domaine de la réceptivité ce qui déjà, dans le domaine de la théorie, fait l'importance toujours croissante de la statistique. L'action des masses sur la réalité et de la réalité sur les masses représente un processus d'une portée illimitée, tant pour la pensée que pour la réceptivité.

#### IV

L'unicité de l'œuvre d'art ne fait qu'un avec son intégration dans la tradition. Par ailleurs, cette tradition elle-même est sans doute quelque chose de fort vivant, d'extraordinairement changeant en soi. Une antique statue de Vénus était autrement située, par rapport à la tradition, chez les Grecs qui en faisaient l'objet d'un culte, que chez les clercs du moyen âge qui voyaient en elle une idole malfaisante. Mais aux premiers comme aux seconds elle apparaissait dans tout son caractère d'unicité, en un mot dans son aura. La forme originelle d'intégration de l'œuvre d'art dans la

tradition se réalisait dans le culte. Nous savons que les œuvres d'art les plus anciennes s'élaborèrent au service d'un rituel d'abord magique, puis religieux. Or, il est la plus haute signification que le mode d'existence de l'œuvre d'art déterminé par l'aura ne se sépare jamais absolument de sa fonction rituelle. En d'autres termes: *la valeur unique de l'œuvre d'art »authentique« a sa base dans le rituel*. Ce fond rituel, si reculé soit-il, transparaît encore dans les formes les plus profanes du culte de la beauté. Ce culte, qui se développe au cours de la Renaissance, reste en honneur pendant trois siècles – au bout desquels le premier ébranlement sérieux qu'il subit décèle ce fond. Lorsqu'à l'avènement du premier mode de reproduction vraiment révolutionnaire, la photographie (simultanément avec la montée du socialisme), l'art éprouve l'approche de la crise, devenue évidente un siècle plus tard, il réagit par la doctrine de l'art pour l'art, qui n'est qu'une théologie de l'art. C'est d'elle qu'est ultérieurement issue une théologie négative sous forme de l'idée de l'art pur, qui refuse non seulement toute fonction sociale, mais encore toute détermination par n'importe quel sujet concret. (En poésie, Mallarmé fut le premier à atteindre cette position.)

Il est indispensable de tenir compte de ces circonstances historiques dans une analyse ayant pour objet l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. Car elles annoncent cette vérité décisive: la reproduction mécanisée, pour la première fois dans l'histoire universelle, émancipe l'œuvre d'art de son existence parasitaire dans le rituel. Dans une mesure toujours accrue, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art destinée à la reproductibilité<sup>2</sup>. Un cliché photographique, par exemple,

2 Pour les films, la reproductibilité ne dépend pas, comme pour les créations littéraires et picturales, d'une condition extérieure à leur diffusion massive. La reproductibilité mécanisée des films est inhérente à la technique même de leur production. Cette technique, non seulement permet la diffusion massive de la manière la plus immédiate, mais la détermine bien plutôt. Elle la détermine du fait même que la production d'un film exige de tels frais que l'individu, s'il peut encore se payer un tableau, ne pourra jamais s'offrir un film. En 1927, on a pu établir que, pour couvrir tous ses frais, un grand film devait disposer d'un public de neuf millions de spectateurs. Il est vrai que la création du film sonore a d'abord amené un recul de la diffusion internationale – son public s'arrêtant à la frontière des langues. Cela coïncida avec la revendication d'intérêts nationaux par les régimes autoritaires. Aussi est-il plus important d'insister sur ce rapport évident avec les

permet le tirage de quantité d'épreuves: en demander l'épreuve authentique serait absurde. *Mais dès l'instant où le critère d'authenticité cesse d'être applicable à la production artistique, l'ensemble de la fonction sociale de l'art se trouve renversé. A son fond rituel doit se substituer un fond constitué par une pratique autre: la politique.*

## V

Il serait possible de représenter l'histoire de l'art comme l'opposition de deux pôles de l'œuvre d'art même, et de retracer la courbe de son évolution en suivant les déplacements du centre de gravité d'un pôle à l'autre. Ces deux pôles sont sa valeur rituelle et sa valeur d'exposition. La production artistique commence par des images au service de la magie. Leur importance tient au fait même d'exister, non au fait d'être vues. L'élan que l'homme de l'âge de la pierre dessine sur les murs de sa grotte est un instrument de magie, qu'il n'expose que par hasard à la vue d'autrui; l'important serait tout au plus que les esprits voient cette image. La valeur rituelle exige presque que l'œuvre d'art demeure cachée: certaines statues de dieux ne sont accessibles qu'au prêtre, certaines images de la Vierge restent voilées durant presque toute l'année, certaines sculptures des cathédrales gothiques sont invisibles au spectateur au niveau du sol. *Avec l'émancipation des différents procédés d'art du sein du rituel se multiplient pour l'œuvre d'art les occasions de s'exposer.* Un buste, que l'on peut envoyer à tel ou tel endroit, est plus susceptible d'être exposé qu'une statue de dieu qui a sa place fixée dans l'enceinte du

pratiques des régimes autoritaires, que sur les restrictions résultant de la langue mais bientôt levées par la synchronisation. La simultanéité des deux phénomènes procède de la crise économique. Les mêmes troubles qui, sur le plan général, ont abouti à la tentative de maintenir par la force les conditions de propriété, ont déterminé les capitaux des producteurs à hâter l'élaboration du film sonore. L'avènement de ce dernier amena une détente passagère, non seulement parce que le film sonore se créa un nouveau public, mais parce qu'il rendit de nouveaux capitaux de l'industrie électrique solidaires des capitaux de production cinématographique. Ainsi, considéré de l'extérieur, le film sonore a favorisé les intérêts nationaux, mais, vu de l'intérieur, il a contribué à internationaliser la production du film encore davantage que ses conditions antérieures de production.

temple. Le tableau surpasse à cet égard la mosaïque ou la fresque qui le précéderent.

Avec les différentes méthodes de reproduction de l'œuvre d'art, son caractère *d'exposabilité* s'est accru dans de telles proportions que le déplacement quantitatif entre les deux pôles se renverse, comme aux âges préhistoriques, en transformation qualitative de son essence. De même qu'aux âges préhistoriques, l'œuvre d'art, par le poids absolu de sa valeur rituelle, fut en premier lieu un instrument de magie dont on n'admit que plus tard le caractère artistique, de même de nos jours, par le poids absolu de sa valeur d'exposition, elle devient une création à fonctions entièrement nouvelles – parmi lesquelles la fonction pour nous la plus familière, la fonction artistique, se distingue en ce qu'elle sera sans doute reconnue plus tard accessoire. Du moins est-il patent que le film fournit les éléments les plus probants à pareil pronostic. Il est en outre certain que la portée historique de cette transformation des fonctions de l'art, manifestement déjà fort avancée dans le film, permet la confrontation avec la préhistoire de manière non seulement méthodologique mais matérielle.

## VI

L'art de la préhistoire met ses notations plastiques au service de certaines pratiques, les pratiques magiques – qu'il s'agisse de tailler la figure d'un ancêtre (cet acte étant en soi-même magique); d'indiquer le mode d'exécution de ces pratiques (la statue étant dans une attitude rituelle); ou enfin, de fournir un objet de contemplation magique (la contemplation de la statue renforçant la puissance du contemplateur). Pareilles notations s'effectuaient selon les exigences d'une société à technique encore confondue avec le rituel. Technique naturellement arriérée en comparaison de la technique mécanique. Mais ce qui importe à la considération dialectique, ce n'est pas l'infériorité mécanique de cette technique, mais sa différence de tendance d'avec la nôtre – la première engageant l'homme autant que possible, la seconde le moins possible. L'exploit de la première, si l'on ose dire, est le sacrifice humain, celui de la seconde s'annoncerait dans l'avion sans pilote dirigé à distance par ondes hertziennes. *Une fois pour toutes –*

ce fut la devise de la première technique (soit la faute irréparable, soit le sacrifice de la vie éternellement exemplaire). *Une fois n'est rien* – c'est la devise de la seconde technique (dont l'objet est de reprendre, en les variant inlassablement, ses expériences). L'origine de la seconde technique doit être cherchée dans le moment où, guidé par une ruse inconsciente, l'homme s'apprêta pour la première fois à se distancer de la nature. En d'autres termes: la seconde technique naquit dans le jeu.

Le sérieux et le jeu, la rigueur et la désinvolture se mêlent intimement dans l'œuvre d'art, encore qu'à différents degrés. Ceci implique que l'art est solidaire de la première comme de la seconde technique. Sans doute les termes: *domination des forces naturelles* n'expriment-ils le but de la technique moderne que de façon fort discutable; ils appartiennent encore au langage de la première technique. Celle-ci visait réellement à un asservissement de la nature – la seconde bien plus à une harmonie de la nature et de l'humanité. La fonction sociale décisive de l'art actuel consiste en l'initiation de l'humanité à ce jeu »harmonien«. Cela vaut surtout pour le film. *Le film sert à exercer l'homme à l'aperception et à la réaction déterminées par la pratique d'un équipement technique dont le rôle dans sa vie ne cesse de croître en importance*. Ce rôle lui enseignera que son asservissement momentané à cet outillage ne fera place à l'affranchissement par ce même outillage que lorsque la structure économique de l'humanité se sera adaptée aux nouvelles forces productives mises en mouvement par la seconde technique<sup>3</sup>.

3 Le but même des révolutions est d'accélérer cette adaptation. Les révolutions sont les innervations de l'élément collectif ou, plus exactement, les tentatives d'innervation de la collectivité qui pour la première fois trouve ses organes dans la seconde technique. Cette technique constitue un système qui exige que les forces sociales élémentaires soient subjuguées pour que puisse s'établir un jeu »harmonien« entre les forces naturelles et l'homme. Et de même qu'un enfant qui apprend à saisir tend la main vers la lune comme vers une balle à sa portée – l'humanité, dans ses tentatives d'innervation, envisage, à côté des buts accessibles, d'autres qui ne sont d'abord qu'utopiques. Car ce n'est pas seulement la seconde technique qui, dans les révolutions, annonce les revendications qu'elle adressera à la société. C'est précisément parce que cette technique ne vise qu'à libérer davantage l'homme de ses corvées que l'individu voit tout d'un coup son champ d'action s'étendre, incommensurable. Dans ce champ, il ne sait encore s'orienter. Mais il y affirme déjà ses revendications. Car plus l'élément collectif s'approprie sa seconde technique, plus l'individu éprouve combien limité, sous l'emprise de la première technique, avait été le domaine de ses possibilités.

## VII

*Dans la photographie, la valeur d'exposition commence à refouler sur toute la ligne la valeur rituelle.* Mais celle-ci ne cède pas le terrain sans résister. Elle se retire dans un ultime retranchement: la face humaine. Ce n'est point par hasard que le portrait se trouve être l'objet principal de la première photographie. Le culte du souvenir des êtres aimés, absents ou défunts, offre au sens rituel de l'œuvre d'art un dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage humain, sur d'anciennes photographies, l'aura semble jeter un dernier éclat. C'est ce qui fait leur incomparable beauté, toute chargée de mélancolie. Mais sitôt que la figure humaine tend à disparaître de la photographie, la valeur d'exposition s'y affirme comme supérieure à la valeur rituelle. Le fait d'avoir situé ce processus dans les rues de Paris 1900, en les photographiant désertes, constitue toute l'importance des clichés d'Atget. Avec raison, on a dit qu'il les photographiait comme le lieu d'un crime. Le lieu du crime est désert. On le photographie pour y relever des indices. Dans le procès de l'histoire, les photographies d'Atget prennent la valeur de pièces à conviction. C'est ce qui leur donne une signification politique cachée. Les premières, elles exigent une compréhension dans un sens déterminé. Elles ne se prêtent plus à un regard détaché. Elles inquiètent celui qui les contemple: il sent que pour les pénétrer, il lui faut certains chemins; il a déjà suivi pareils chemins dans les journaux illustrés. De vrais ou de faux – n'importe. Ce n'est que dans ces illustrés que les légendes sont devenues obligatoires. Et il est clair qu'elles ont un tout autre caractère que les titres de tableaux. Les directives que donnent à l'amateur d'images les légendes bientôt se feront plus précises et plus impératives dans le film, où l'interprétation de chaque image est déterminée par la succession de toutes les précédentes.

Bref, c'est l'individu particulier, émancipé par la liquidation de la première technique, qui revendique ses droits. Or, la seconde technique est à peine assurée de ses premières acquisitions révolutionnaires, que déjà les instances vitales de l'individu, réprimées du fait de la première technique – l'amour et la mort – aspirent à s'imposer avec une nouvelle vigueur. L'œuvre de Fourier constitue l'un des plus importants documents historiques de cette revendication.

## VIII

Les Grecs ne connaissaient que deux procédés de reproduction mécanisée de l'œuvre d'art: le moulage et la frappe. Les bronzes, les terracottes et les médailles étaient les seules œuvres d'art qu'ils pussent produire en série. Tout le reste restait unique et techniquement irréprochable. Aussi ces œuvres devaient-elles être faites pour l'éternité. *Les Grecs se voyaient contraints, de par la situation même de leur technique, de créer un art de «valeurs éternelles»*. C'est à cette circonstance qu'est due leur position exclusive dans l'histoire de l'art, qui devait servir aux générations suivantes de point de repère. Nul doute que la nôtre ne soit aux antipodes des Grecs. Jamais auparavant les œuvres d'art ne furent à un tel degré mécaniquement reproductibles. Le film offre l'exemple d'une forme d'art dont le caractère est pour la première fois intégralement déterminé par sa reproductibilité. Il serait oiseux de comparer les particularités de cette forme à celles de l'art grec. Sur un point cependant, cette comparaison est instructive. Par le film est devenue décisive une qualité que les Grecs n'eussent sans doute admise qu'en dernier lieu ou comme la plus négligeable de l'art: la perfectibilité de l'œuvre d'art. Un film achevé n'est rien moins qu'une création d'un seul jet; il se compose d'une succession d'images parmi lesquelles le monteur fait son choix – images qui de la première à la dernière prise de vue avaient été à volonté retouchables. Pour monter son *Opinion publique*, film de 3 000 mètres, Chaplin en tourne 125 000. *Le film est donc l'œuvre d'art la plus perfectible, et cette perfectibilité procède directement de son renoncement radical à toute «valeur d'éternité»*. Ce qui ressort de la contre-épreuve: les Grecs, dont l'art était astreint à la production de «valeurs éternelles», avaient placé au sommet de la hiérarchie des arts la forme d'art la moins susceptible de perfectibilité, la sculpture, dont les productions sont littéralement tout d'une pièce. La décadence de la sculpture à l'époque des œuvres d'art montables apparaît comme inévitable.

## IX

La dispute qui s'ouvrit, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, entre la peinture et la photographie, quant à la valeur artistique de leurs productions

respectives, apparaît de nos jours confuse et dépassée. Cela n'en diminue du reste nullement la portée, et pourrait au contraire la souligner. En fait, cette querelle était le symptôme d'un bouleversement historique de portée universelle dont ni l'une ni l'autre des deux rivales ne jugeait toute la portée. L'ère de la reproductibilité mécanisée séparant l'art de son fondement rituel, l'apparence de son autonomie s'évanouit à jamais. Cependant le changement des fonctions de l'art qui en résultait dépassait les limites des perspectives du siècle. Et même, la signification en échappait encore au <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle – qui vit la naissance du film.

*Si l'on s'était auparavant dépensé en vaines subtilités pour résoudre ce problème: la photographie est-elle ou n'est-elle pas un art? – sans s'être préalablement demandé si l'invention même de la photographie n'avait pas, du tout au tout, renversé le caractère fondamental de l'art – les théoriciens du cinéma à leur tour s'attaquèrent à cette question prématurée.* Or, les difficultés que la photographie avait suscitées à l'esthétique traditionnelle n'étaient que jeux d'enfant au regard de celles que lui préparait le film. D'où l'aveuglement obstiné qui caractérise les premières théories cinématographiques. C'est ainsi qu'Abel Gance, par exemple, prétend: »Nous voilà, par un prodigieux retour en arrière, revenus sur le plan d'expression des Egyptiens... Le langage des images n'est pas encore au point parce que nos yeux ne sont pas encore faits pour elles. Il n'y a pas encore assez de respect, de *culte* pour ce qu'elles expriment.«<sup>4</sup> Séverin-Mars écrit: »Quel art eut un rêve plus hautain, plus poétique à la fois et plus réel? Considéré ainsi, le cinématographe deviendrait un moyen d'expression tout à fait exceptionnel, et dans son atmosphère ne devraient se mouvoir que des personnages de la pensée la plus supérieure aux moments les plus parfaits et les plus mystérieux de leur course.«<sup>5</sup> Alexandre Arnoux de son côté achevant une fantaisie sur le film muet, va même jusqu'à demander: »En somme, tous les termes hasardeux que nous venons d'employer ne définissent-ils pas la prière?«<sup>6</sup> Il est significatif de constater combien leur désir de classer le cinéma parmi les arts, pousse ces théoriciens à faire

4 Abel Gance, l. c. (S. 712) p. 100/101. [Hervorhebung von Benjamin].

5 Séverin-Mars, cité par Abel Gance, l. c. (S. 712) p. 100.

6 Alexandre Arnoux: Cinéma. Paris 1929, p. 28.



entrer brutalement dans le film des éléments rituels. Et pourtant, à l'époque de ces spéculations, des œuvres telles que *l'Opinion publique* et *la Ruée vers l'or* se projetaient sur tous les écrans. Ce qui n'empêche pas Gance de se servir de la comparaison des hiéroglyphes, ni Séverin-Mars de parler du film comme des peintures de Fra Angelico. Il est caractéristique qu'aujourd'hui encore des auteurs conservateurs cherchent l'importance du film, sinon dans le sacré, du moins dans le surnaturel. Commentant la réalisation du *Songe d'une nuit d'été*, par Reinhardt, Werfel constate que c'est sans aucun doute la stérile copie du monde extérieur avec ses rues, ses intérieurs, ses gares, ses restaurants, ses autos et ses plages qui a jusqu'à présent entravé l'essor du film vers le domaine de l'art. » Le film n'a pas encore saisi son vrai sens, ses véritables possibilités... Celles-ci consistent dans sa faculté spécifique d'exprimer par des moyens naturels et avec une incomparable force de persuasion tout ce qui est féérique, merveilleux et surnaturel. »<sup>7</sup>

## X

Photographier un tableau est un mode de reproduction; photographier un événement fictif dans un studio en est un autre. Dans le premier cas, la chose reproduite est une œuvre d'art, sa reproduction ne l'est point. Car l'acte du photographe réglant l'objectif ne crée pas davantage une œuvre d'art que celui du chef d'orchestre dirigeant une symphonie. Ces actes représentent tout au plus des performances artistiques. Il en va autrement de la prise de vue au studio. Ici la chose reproduite n'est déjà plus œuvre d'art, et la reproduction l'est tout aussi peu que dans le premier cas. L'œuvre d'art proprement dite ne s'élabore qu'au fur et à mesure que s'effectue le découpage. Découpage dont chaque partie intégrante est la reproduction d'une scène qui n'est œuvre d'art ni par elle-même, ni par la photographie. Que sont donc ces événements reproduits dans le film, s'il est clair que ce ne sont point des œuvres d'art?

La réponse devra tenir compte du travail particulier de l'inter-

<sup>7</sup> Franz Werfel: Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt, Neues Wiener Journal, cité par *Lu*, 15 novembre 1935.

prête de film. Il se distingue de l'acteur de théâtre en ceci que son jeu qui sert de base à la reproduction, s'effectue, non devant un public fortuit, mais devant un comité de spécialistes qui, en qualité de directeur de production, metteur en scène, opérateur, ingénieur du son ou de l'éclairage etc., peuvent à tout instant intervenir personnellement dans son jeu. Il s'agit ici d'un indice social de grande importance. L'intervention d'un comité de spécialistes dans une performance donnée est caractéristique du travail sportif et, en général, de l'exécution d'un test. Pareille intervention détermine en fait tout le processus de la production du film. On sait que pour de nombreux passages de la bande, on tourne des variantes. Par exemple, un cri peut donner lieu à divers enregistrements. Le monteur procède alors à une sélection – établissant ainsi une sorte de record. Un événement fictif tourné dans un studio se distingue donc de l'événement réel correspondant comme se distinguerait la projection d'un disque sur une piste, dans un concours sportif, de la projection du même disque au même endroit, sur la même trajectoire, si cela avait lieu pour tuer un homme. Le premier acte serait l'exécution d'un test, mais non le second.

Il est vrai que l'épreuve de test soutenue par un interprète de l'écran est d'un ordre tout à fait unique. En quoi consiste-t-elle? A dépasser certaine limite qui restreint étroitement la valeur sociale d'épreuves de test. Nous rappellerons qu'il ne s'agit point ici d'épreuve sportive, mais uniquement d'épreuves de tests mécanisés. Le sportsman ne connaît pour ainsi dire que les tests naturels. Il se mesure aux épreuves que la nature lui fixe, non à celles d'un appareil quelconque – à quelques exceptions près, tel Nurmi qui, dit-on, »courait contre la montre«. Entre temps, le processus du travail, surtout depuis sa normalisation par le système de la chaîne, soumet tous les jours d'innombrables ouvriers à d'innombrables épreuves de tests mécanisés. Ces épreuves s'établissent automatiquement: est éliminé qui ne peut les soutenir. Par ailleurs, ces épreuves sont ouvertement pratiquées par les instituts d'orientation professionnelle.

Or, ces épreuves présentent un inconvénient considérable: à la différence des épreuves sportives, elles ne se prêtent pas à l'exposition dans la mesure désirable. C'est là, justement qu'intervient le film. *Le film rend l'exécution d'un test susceptible d'être exposée en faisant de cette exposabilité même un test.* Car l'interprète de

l'écran ne joue pas devant un public, mais devant un appareil enregistreur. Le directeur de prise de vue, pourrait-on dire, occupe exactement la même place que le contrôleur de test lors de l'examen d'aptitude professionnelle. Jouer sous les feux des sunlights tout en satisfaisant aux exigences du microphone, c'est là une performance de premier ordre. S'en acquitter, c'est pour l'acteur garder toute son humanité devant les appareils enregistreurs. Pareille performance présente un immense intérêt. Car c'est sous le contrôle d'appareils que le plus grand nombre des habitants des villes, dans les comptoirs comme dans les fabriques, doivent durant la journée de travail abdiquer leur humanité. Le soir venu, ces mêmes masses remplissent les salles de cinéma pour assister à la revanche que prend pour elles l'interprète de l'écran, non seulement en affirmant son humanité (ou ce qui en tient lieu) face à l'appareil, mais en mettant ce dernier au service de son propre triomphe.

## XI

Pour le film, il importe bien moins que l'interprète représente quelqu'un d'autre aux yeux du public que lui-même devant l'appareil. L'un des premiers à sentir cette métamorphose que l'épreuve de test fait subir à l'interprète fut Pirandello. Les remarques qu'il fait à ce sujet dans son roman *On tourne*, encore qu'elles fassent uniquement ressortir l'aspect négatif de la question, et que Pirandello ne parle que du film muet, gardent toute leur valeur. Car le film sonore n'y a rien changé d'essentiel. La chose décisive est qu'il s'agit de jouer devant un appareil dans le premier cas, devant deux dans le second. » Les acteurs de cinéma, écrit Pirandello, se sentent comme en exil. En exil non seulement de la scène, mais encore d'eux-mêmes. Ils remarquent confusément, avec une sensation de dépit, d'indéfinissable vide et même de faillite, que leur corps est presque subtilisé, supprimé, privé de sa réalité, de sa vie, de sa voix, du bruit qu'il produit en se remuant, pour devenir une image muette qui tremble un instant sur l'écran et disparaît en silence... La petite machine jouera devant le public avec leurs ombres; eux, ils doivent se contenter de jouer devant elle. «<sup>8</sup>

8 Luigi Pirandello: *On tourne*, cité par Léon Pierre-Quint: *Signification du cinéma, L'art cinématographique II*, Paris 1927, p. 14/15.

Le fait pourrait aussi se caractériser comme suit: pour la première fois – et c'est là l'œuvre du film – l'homme se trouve mis en demeure de vivre et d'agir totalement de sa propre personne, tout en renonçant du même coup à son aura. Car l'aura dépend de son *hic et nunc*. Il n'en existe nulle reproduction, nulle réplique. L'aura qui, sur la scène, émane de Macbeth, le public l'éprouve nécessairement comme celui de l'acteur jouant ce rôle. La singularité de la prise de vue au studio tient à ce que l'appareil se substitue au public. Avec le public disparaît l'aura qui environne l'interprète et avec celui de l'interprète l'aura de son personnage.

Rien d'étonnant à ce qu'un dramaturge tel que Pirandello, en caractérisant l'interprète de l'écran, touche involontairement au fond même de la crise dont nous voyons le théâtre atteint. A l'œuvre exclusivement conçue pour la technique de reproduction – telle que le film – ne saurait en effet s'opposer rien de plus décisif que l'œuvre scénique. Toute considération plus approfondie le confirme. Les observateurs spécialisés ont depuis longtemps reconnu que c'est »presque toujours en *jouant* le moins possible que l'on obtient les plus puissants effets cinégraphiques«. Dès 1932, Arnheim considère »comme dernier progrès du film de n'y tenir l'acteur que pour un accessoire choisi en raison de ses caractéristiques... et que l'on intercale au bon endroit.«<sup>9</sup> A cela se rattache étroitement autre chose. *L'acteur de scène s'identifie au caractère de son rôle. L'interprète d'écran n'en a pas toujours la possibilité.* Sa création n'est nullement tout d'une pièce; elle se compose de nombreuses créations distinctes. A part certaines circonstances fortuites telles que la location du studio, le choix et la mobilisation des partenaires, la confection des décors et autres accessoires, ce sont d'élémentaires nécessités de machinerie qui décomposent le jeu de l'acteur en une série de créations montables. Il s'agit avant tout de l'éclairage dont l'installation oblige à filmer un événement qui, sur l'écran, se déroulera en une scène rapide et unique, en une suite de prises de vues distinctes qui peuvent parfois se prolonger des heures durant au studio. Sans même parler de truquages plus frappants. Si un saut, du haut d'une fenêtre à l'écran, peut fort bien s'effectuer au studio du haut

9 Rudolf Arnheim: Film als Kunst. Berlin 1932, p. 176/177.

d'un échafaudage, la scène de la fuite qui succède au saut ne se tournera, au besoin, que plusieurs semaines plus tard au cours des prises d'extérieurs. Au reste, l'on reconstitue aisément des cas encore plus paradoxaux. Admettons que l'interprète doive sursauter après des coups frappés à une porte. Ce sursaut n'est-il pas réalisé à souhait, le metteur en scène peut recourir à quelque expédient: profiter d'une présence occasionnelle de l'interprète au studio pour faire éclater un coup de feu. L'effroi vécu, spontané de l'interprète, enregistré à son insu, pourra s'intercaler dans la bande. Rien ne montre avec tant de plasticité que l'art s'est échappé du domaine de la »belle apparence«, qui longtemps passa pour le seul où il pût prospérer.

## XII

*Dans la représentation de l'image de l'homme par l'appareil, l'aliénation de l'homme par lui-même trouve une utilisation hautement productive.* On en mesurera toute l'étendue au fait que le sentiment d'étrangeté de l'interprète devant l'objectif, décrit par Pirandello, est de même origine que le sentiment d'étrangeté de l'homme devant son image dans le miroir – sentiment que les Romantiques aimaient à pénétrer. Or, désormais cette image réfléchie de l'homme devient séparable de lui, transportable – et où? Devant la masse. Évidemment, l'interprète de l'écran ne cesse pas un instant d'en avoir conscience. Durant qu'il se tient devant l'objectif, il sait qu'il aura à faire en dernière instance à la masse des spectateurs. Ce marché que constitue la masse, où il viendra offrir non seulement sa puissance de travail, mais encore son physique, il lui est aussi impossible de se le représenter que pour un article d'usine. Cette circonstance ne contribuerait-elle pas, comme l'a remarqué Pirandello, à cette oppression, à cette angoisse nouvelle qui l'étreint devant l'objectif? A cette nouvelle angoisse correspond, comme de juste, un triomphe nouveau: celui de la star. Favorisé par le capital du film, le culte de la vedette conserve ce charme de la personnalité qui depuis longtemps n'est que le faux rayonnement de son essence mercantile. Ce culte trouve son complément dans le culte du public, culte qui favorise la mentalité corrompue de masse que les régimes autoritaires cher-

chent à substituer à sa conscience de classe. Si tout se conformait au capital cinématographique, le processus s'arrêterait à l'aliénation de soi-même, chez l'artiste de l'écran comme chez les spectateurs. Mais la technique du film prévient cet arrêt: elle prépare le renversement dialectique.

### XIII

Il appartient à la technique du film comme à celle du sport que tout homme assiste plus ou moins en connaisseur à leurs exhibitions. Pour s'en rendre compte, il suffit d'entendre un groupe de jeunes porteurs de journaux appuyés sur leurs bicyclettes, commenter les résultats de quelque course cycliste; en ce qui concerne le film, les actualités prouvent assez nettement qu'un chacun peut se trouver filmé. Mais la question n'est pas là. *Chaque homme aujourd'hui a le droit d'être filmé.* Ce droit, la situation historique de la vie littéraire actuelle permettrait de le comprendre.

Durant des siècles, les conditions déterminantes de la vie littéraire affrontaient un petit nombre d'écrivains à des milliers de lecteurs. La fin du siècle dernier vit se produire un changement. Avec l'extension croissante de la presse, qui ne cessait de mettre de nouveaux organes politiques, religieux, scientifiques, professionnels et locaux à la disposition des lecteurs, un nombre toujours plus grand de ceux-ci se trouvèrent engagés occasionnellement dans la littérature. Cela débuta avec les »Boîtes aux lettres« que la presse quotidienne ouvrit à ses lecteurs – si bien que, de nos jours, il n'y a guère de travailleur européen qui ne se trouve à même de publier quelque part ses observations personnelles sur le travail sous forme de reportage ou n'importe quoi de cet ordre. La différence entre auteur et public tend ainsi à perdre son caractère fondamental. Elle n'est plus que fonctionnelle, elle peut varier d'un cas à l'autre. Le lecteur est à tout moment prêt à passer écrivain. En qualité de spécialiste qu'il a dû tant bien que mal devenir dans un processus de travail différencié à l'extrême – et le fût-il d'un infime emploi – il peut à tout moment acquérir la qualité d'auteur. Le travail lui-même prend la parole. Et sa représentation par le mot fait partie intégrante du pouvoir nécessaire à son exécution. Les compétences littéraires ne se fondent plus sur une formation

spécialisée, mais sur une polytechnique – et deviennent par là bien commun.

Tout cela vaut également pour le film, où les décalages qui avaient mis des siècles à se produire dans la vie littéraire se sont effectués au cours d'une dizaine d'années. Car dans la pratique cinématographique – et surtout dans la pratique russe – ce décalage s'est en partie déjà réalisé. Un certain nombre d'interprètes des films soviétiques ne sont point des acteurs au sens occidental du mot, mais des hommes jouant leur propre rôle – tout premièrement leur rôle dans le processus du travail. En Europe Occidentale, l'exploitation du film par le capital cinématographique interdit à l'homme de faire valoir son droit à se montrer dans ce rôle. Au reste, le chômage l'interdit également, qui exclut de grandes masses de la production dans le processus de laquelle elles trouveraient surtout un droit à se voir reproduites. Dans ces conditions, l'industrie cinématographique a tout intérêt à stimuler la masse par des représentations illusoire et des spéculations équivoques. A cette fin, elle a mis en branle un puissant appareil publicitaire: elle a tiré parti de la carrière et de la vie amoureuse des stars, elle a organisé des plébiscites et des concours de beauté. Elle exploite ainsi un élément dialectique de formation de la masse. L'aspiration de l'individu isolé à se mettre à la place de la star, c'est-à-dire à se dégager de la masse, est précisément ce qui agglomère les masses spectatrices des projections. C'est de cet intérêt tout privé que joue l'industrie cinématographique pour corrompre l'intérêt originel justifié des masses pour le film.

#### XIV

La prise de vue et surtout l'enregistrement d'un film offre une sorte de spectacle telle qu'on n'en avait jamais vue auparavant. Spectacle qu'on ne saurait regarder d'un point quelconque sans que tous les auxiliaires étrangers à la mise en scène même – appareils d'enregistrement, d'éclairage, état-major d'assistants – ne tombent dans le champ visuel (à moins que la pupille du spectateur fortuit ne coïncide avec l'objectif). Ce simple fait suffit seul à rendre superficielle et vaine toute comparaison entre enregistrement au studio et répétition théâtrale. De par son principe, le

théâtre connaît le point d'où l'illusion de l'action ne peut être détruite. Ce point n'existe pas vis-à-vis de la scène de film qu'on enregistre. La nature illusionniste du film est une nature au second degré – résultat du découpage. Ce qui veut dire: *au studio l'équipement technique a si profondément pénétré la réalité que celle-ci n'apparaît dans le film dépouillée de l'outillage que grâce à une procédure particulière – à savoir l'angle de prise de vue par la camera et le montage de cette prise avec d'autres de même ordre.* Dans le monde du film la réalité n'apparaît dépouillée des appareils que par le plus grand des artifices et la réalité immédiate s'y présente comme la fleur bleue au pays de la Technique.

Ces données, ainsi bien distinctes de celles du théâtre, peuvent être confrontées de manière encore plus révélatrice avec celles de la peinture. Il nous faut ici poser cette question: quelle est la situation de l'opérateur par rapport au peintre? Pour y répondre, nous nous permettrons de tirer parti de la notion d'opérateur, usuelle en chirurgie. Or, le chirurgien se tient à l'un des pôles d'un univers dont l'autre est occupé par le magicien. Le comportement du magicien qui guérit un malade par imposition des mains diffère de celui du chirurgien qui procède à une intervention dans le corps du malade. Le magicien maintient la distance naturelle entre le patient et lui ou, plus exactement, s'il ne la diminue – par l'imposition des mains – que très peu, il l'augmente – par son autorité – de beaucoup. Le chirurgien fait exactement l'inverse: il diminue de beaucoup la distance entre lui et le patient – en pénétrant à l'intérieur du corps de celui-ci – et ne l'augmente que de peu – par la circonspection avec laquelle se meut sa main parmi les organes. Bref, à la différence du mage (dont le caractère est encore inhérent au praticien), le chirurgien s'abstient au moment décisif d'adopter le comportement d'homme à homme vis-à-vis du malade: c'est opératoirement qu'il le pénètre plutôt.

Le peintre est à l'opérateur ce qu'est le mage au chirurgien. Le peintre conserve dans son travail une distance normale vis-à-vis de la réalité de son sujet – par contre le cameraman pénètre profondément les tissus de la réalité donnée. Les images obtenues par l'un et par l'autre résultent de procès absolument différents. L'image du peintre est totale, celle du cameraman faite de fragments multiples coordonnés selon une loi nouvelle. *C'est ainsi que, de ces deux modes de représentation de la réalité – la peinture et*



*le film – le dernier est pour l'homme actuel incomparablement le plus significatif, parce qu'il obtient de la réalité un aspect dépouillé de tout appareil – aspect que l'homme est en droit d'attendre de l'œuvre d'art – précisément grâce à une pénétration intensive du réel par les appareils.*

## XV

*La reproduction mécanisée de l'œuvre d'art modifie la façon de réagir de la masse vis-à-vis de l'art. De rétrograde qu'elle se montre devant un Picasso par exemple, elle se fait le public le plus progressiste en face d'un Chaplin.* Ajoutons que, dans tout comportement progressiste, le plaisir émotionnel et spectaculaire se confond immédiatement et intimement avec l'attitude de l'expert. C'est là un indice social important. Car plus l'importance sociale d'un art diminue, plus s'affirme dans le public le divorce entre l'attitude critique et le plaisir pur et simple. On goûte sans critiquer le conventionnel – on critique avec dégoût le véritablement nouveau. Il n'en est pas de même au cinéma. La circonstance décisive y est en effet celle-ci: les réactions des individus isolés, dont la somme constitue la réaction massive du public, ne se montrent nulle part ailleurs plus qu'au cinéma déterminées par leur multiplication imminente. Tout en se manifestant, ces réactions se contrôlent. Ici, la comparaison à la peinture s'impose une fois de plus. Jadis, le tableau n'avait pu s'offrir qu'à la contemplation d'un seul ou de quelques-uns. La contemplation simultanée de tableaux par un grand public, telle qu'elle s'annonce au XIX<sup>e</sup> siècle, est un symptôme précoce de la crise de la peinture, qui ne fut point exclusivement provoquée par la photographie mais, d'une manière relativement indépendante de celle-ci, par la tendance de l'œuvre d'art à rallier les masses.

En fait, le tableau n'a jamais pu devenir l'objet d'une réception collective, ainsi que ce fut le cas de tout temps pour l'architecture, jadis pour le poème épique, aujourd'hui pour le film. Et, si peu que cette circonstance puisse se prêter à des conclusions quant au rôle social de la peinture, elle n'en représente pas moins une lourde entrave à un moment où le tableau, dans des conditions en quelque sorte contraires à sa nature, se voit directement confronté

avec les masses. Dans les églises et les monastères du moyen âge, ainsi que dans les cours des princes jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la réception collective des œuvres picturales ne s'effectuait pas simultanément sur une échelle égale, mais par une entremise infiniment graduée et hiérarchisée. Le changement qui s'est produit depuis n'exprime que le conflit particulier dans lequel la peinture s'est vue impliquée par la reproduction mécanisée du tableau. Encore qu'on entreprît de l'exposer dans les galeries et les salons, la masse ne pouvait guère s'y contrôler et s'organiser comme le fait, à la faveur de ses réactions, le public du cinéma. Aussi le même public qui réagit dans un esprit progressiste devant un film burlesque, doit-il nécessairement réagir dans un esprit rétrograde en face de n'importe quelle production du surréalisme.

## XVI

Parmi les fonctions sociales du film, la plus importante consiste à établir l'équilibre entre l'homme et l'équipement technique. Cette tâche, le film ne l'accomplit pas seulement par la manière dont l'homme peut s'offrir aux appareils, mais aussi par la manière dont il peut à l'aide de ces appareils se représenter le monde environnant. Si le film, en relevant par ses gros plans dans l'inventaire du monde extérieur des détails généralement cachés d'accessoires familiers, en explorant des milieux banals sous la direction géniale de l'objectif, étend d'une part notre compréhension aux mille déterminations dont dépend notre existence, il parvient d'autre part à nous ouvrir un champ d'action immense et insoupçonné.

Nos bistros et nos avenues de métropoles, nos bureaux et chambres meublées, nos gares et nos usines paraissaient devoir nous enfermer sans espoir d'y échapper jamais. Vint le film, qui fit sauter ce monde-prison par la dynamite des dixièmes de seconde, si bien que désormais, au milieu de ses ruines et débris au loin projetés, nous faisons insoucieusement d'aventureux voyages. Sous la prise de vue à gros plan s'étend l'espace, sous le temps de pose se développe le mouvement. De même que dans l'agrandissement il s'agit bien moins de rendre simplement précis ce qui sans cela garderait un aspect vague que de mettre en évidence des forma-

tions structurelles entièrement nouvelles de la matière, il s'agit moins de rendre par le temps de pose des motifs de mouvement que de déceler plutôt dans ces mouvements connus, au moyen du ralenti, des mouvements inconnus » qui, loin de représenter des ralentissements de mouvements rapides, font l'effet de mouvements singulièrement glissants, aériens, surnaturels<sup>10</sup>.

Il devient ainsi tangible que la nature qui parle à la camera, est autre que celle qui parle aux yeux. Autre surtout en ce sens qu'à un espace consciemment exploré par l'homme se substitue un espace qu'il a inconsciemment pénétré. S'il n'y a rien que d'ordinaire au fait de se rendre compte, d'une manière plus ou moins sommaire, de la démarche d'un homme, on ne sait encore rien de son maintien dans la fraction de seconde d'une enjambée. Le geste de saisir le briquet ou la cuiller nous est-il aussi conscient que familier, nous ne savons néanmoins rien de ce qui se passe alors entre la main et le métal, sans parler même des fluctuations dont ce processus inconnu peut être susceptible en raison de nos diverses dispositions psychiques. C'est ici qu'intervient la camera avec tous ses moyens auxiliaires, ses chutes et ses ascensions, ses interruptions et ses isolements, ses extensions et ses accélérations, ses agrandissements et ses rapetissements. C'est elle qui nous initie à l'inconscient optique comme la psychanalyse à l'inconscient pulsionnel.

Au reste, les rapports les plus étroits existent entre ces deux formes de l'inconscient, car les multiples aspects que l'appareil enregistreur peut dérober à la réalité se trouvent pour une grande part exclusivement en dehors du spectre normal de la perception sensorielle. Nombre des altérations et stéréotypes, des transformations et des catastrophes que le monde visible peut subir dans le film l'affectent réellement dans les psychoses, les hallucinations et les rêves. Les déformations de la camera sont autant de procédés grâce auxquels la perception collective s'approprie les modes de perception du psychopathe et du rêveur. Ainsi, dans l'antique vérité héraclitienne – les hommes à l'état de veille ont un seul monde commun à tous, mais pendant le sommeil chacun retourne à son propre monde – le film a fait une brèche, et notamment moins par des représentations du monde onirique que

10 Rudolf Arnheim, l. c. (S. 724) p. 138.

par la création de figures puisées dans le rêve collectif, telles que Mickey Mouse, faisant vertigineusement le tour du globe.

*Si l'on se rend compte des dangereuses tensions que la technique rationnelle a engendrées au sein de l'économie capitaliste devenue depuis longtemps irrationnelle, on reconnaîtra par ailleurs que cette même technique a créé, contre certaines psychoses collectives, des moyens d'immunisation à savoir certains films. Ceux-ci, parce qu'ils présentent des phantasmes sadiques et des images délirantes masochistes de manière artificiellement forcée, préviennent la maturation naturelle de ces troubles dans les masses, particulièrement exposées en raison des formes actuelles de l'économie.* L'hilarité collective représente l'explosion prématurée et salutaire de pareilles psychoses collectives. Les énormes quantités d'incidents grotesques qui sont consommées dans le film sont un indice frappant des dangers qui menacent l'humanité du fond des pulsions refoulées par la civilisation actuelle. Les films burlesques américains et les bandes de Disney déclenchent un dynamitage de l'inconscient<sup>11</sup>. Leur précurseur avait été l'excentrique. Dans les nouveaux champs ouverts par le film, il avait été le premier à s'installer. C'est ici que se situe la figure historique de Chaplin.

## XVII

L'une des tâches les plus importantes de l'art a été de tout temps d'engendrer une demande dont l'entière satisfaction devait se produire à plus ou moins longue échéance. L'histoire de toute forme d'art connaît des époques critiques où cette forme aspire à des effets qui ne peuvent s'obtenir sans contrainte qu'à base d'un standard technique transformé, c'est-à-dire dans une forme d'art

11 Il est vrai qu'une analyse intégrale de ces films ne devrait pas taire leur sens antithétique. Elle devrait partir du sens antithétique de ces éléments qui donnent une sensation de comique et d'horreur à la fois. Le comique et l'horreur, ainsi que le prouvent les réactions des enfants, voisinent étroitement. Et pourquoi n'aurait-on pas le droit de se demander, en face de certains faits, laquelle de ces deux réactions, dans un cas donné, est la plus humaine? Quelques-unes des plus récentes bandes de Mickey Mouse justifient pareille question. Ce qui, à la lumière de nouvelles bandes de Disney, apparaît nettement, se trouvait déjà annoncé dans maintes bandes plus anciennes: faire accepter de gaité de cœur la brutalité et la violence comme des «caprices du sort».

nouvelle. Les extravagances et les crudités de l'art, qui se produisent ainsi particulièrement dans les soi-disant époques décadentes, surgissent en réalité de son foyer créateur le plus riche. De pareils barbarismes ont en de pareilles heures fait la joie du Dadaïsme. Ce n'est qu'à présent que son impulsion devient déterminable: *le Dadaïsme essaya d'engendrer, par des moyens picturaux et littéraires, les effets que le public cherche aujourd'hui dans le film.*

Toute création de demande foncièrement nouvelle, grosse de conséquences, portera au delà de son but. C'est ce qui se produisait pour les Dadaïstes, au point qu'ils sacrifiaient les valeurs négociables, exploitées avec tant de succès par le cinéma, en obéissant à des instances dont, bien entendu, ils ne se rendaient pas compte. Les Dadaïstes s'appuyèrent beaucoup moins sur l'utilité mercantile de leurs œuvres que sur l'impropriété de celles-ci au recueillement contemplatif. Pour atteindre à cette impropriété, la dégradation préméditée de leur matériel ne fut pas leur moindre moyen. Leurs poèmes sont, comme disent les psychiatres allemands, des »salades de mots«, faites de tournures obscènes et de tous les déchets imaginables du langage. Il en est de même de leurs tableaux, sur lesquels ils ajustaient des boutons et des tickets. Ce qu'ils obtinrent par de pareils moyens, fut une impitoyable destruction de l'aura même de leurs créations, auxquelles ils appliquaient, avec les moyens de la production, la marque infâmante de la reproduction. Il est impossible, devant un tableau d'Arp ou un poème d'August Stramm, de prendre le temps de se recueillir et d'apprécier comme en face d'une toile de Derain ou d'un poème de Rilke. Au recueillement qui, dans la déchéance de la bourgeoisie, devint un exercice de comportement asocial<sup>12</sup>, s'oppose la distraction en tant qu'initiation à de nouveaux modes d'attitude sociale. Aussi, les manifestations dadaïstes assurèrent-elles une distraction fort véhémement en faisant de l'œuvre d'art le centre d'un scandale. Il s'agissait avant tout de satisfaire à cette exigence: provoquer un outrage public.

12 L'archétype théologique de ce recueillement est la conscience d'être seul à seul avec son Dieu. Par cette conscience, à l'époque de splendeur de la bourgeoisie, s'est fortifiée la liberté de secouer la tutelle cléricale. A l'époque de sa déchéance, ce comportement pouvait favoriser la tendance latente à soustraire aux affaires de la communauté les forces puissantes que l'individu isolé mobilise dans sa fréquentation de Dieu.

De tentation pour l'œil ou de séduction pour l'oreille que l'œuvre était auparavant, elle devint projectile chez les Dadaïstes. Spectateur ou lecteur, on en était atteint. L'œuvre d'art acquit une qualité traumatique. Elle a ainsi favorisé la demande de films, dont l'élément distrayant est également en première ligne traumatisant, basé qu'il est sur les changements de lieu et de plan qui assaillent le spectateur par à-coups. Que l'on compare la toile sur laquelle se déroule le film à la toile du tableau; l'image sur la première se transforme, mais non l'image sur la seconde. Cette dernière invite le spectateur à la contemplation. Devant elle, il peut s'abandonner à ses associations. Il ne le peut devant une image cinématographique. A peine son œil l'a-t-il saisie que déjà elle s'est métamorphosée. Elle ne saurait être fixée. Duhamel, qui déteste le film, mais non sans avoir saisi quelques éléments de sa structure, commente ainsi cette circonstance: » Je ne peux déjà plus penser ce que je veux. Les images mouvantes se substituent à mes propres pensées.«<sup>13</sup>

En fait, le processus d'association de celui qui contemple ces images est aussitôt interrompu par leurs transformations. C'est ce qui constitue le choc traumatisant du film qui, comme tout traumatisme, demande à être amorti par une attention soutenue<sup>14</sup>. *Par son mécanisme même, le film a rendu leur caractère physique aux traumatismes moraux pratiqués par le Dadaïsme.*

## XVIII

La masse est la matrice où, à l'heure actuelle, s'engendre l'attitude nouvelle vis-à-vis de l'œuvre d'art. La quantité se transmue en qualité: *les masses beaucoup plus grandes de participants ont produit un mode transformé de participation.* Le fait que ce mode se présente d'abord sous une forme décriée ne doit pas induire en erreur et, cependant, il n'en a pas manqué pour s'en prendre avec

13 Georges Duhamel: *Scènes de la vie future*. 2<sup>e</sup> éd., Paris 1930, p. 52.

14 Le film représente la forme d'art correspondant au danger de mort accentué dans lequel vivent les hommes d'aujourd'hui. Il correspond à des transformations profondes dans les modes de perception – transformations telles qu'éprouve, sur le plan de l'existence privée, tout piéton des grandes villes et, sur le plan historique universel, tout homme résolu à lutter pour un ordre vraiment humain.

passion à cet aspect superficiel du problème. Parmi ceux-ci, Duhamel s'est exprimé de la manière la plus radicale. Le principal grief qu'il fait au film est le mode de participation qu'il suscite chez les masses. Duhamel voit dans le film »un divertissement d'ilotes, un passetemps d'illettrés, de créatures misérables, ahuries par leur besogne et leurs soucis . . . Un spectacle qui ne demande aucun effort, qui ne suppose aucune suite dans les idées, . . . n'éveille au fond des cœurs aucune lumière, n'excite aucune espérance, sinon celle, ridicule, d'être un jour »star« à Los Angeles»<sup>15</sup>.

On le voit, c'est au fond toujours la vieille plainte que les masses ne cherchent qu'à se distraire, alors que l'art exige le recueillement. C'est là un lieu commun. Reste à savoir s'il est apte à résoudre le problème. Celui qui se recueille devant l'œuvre d'art s'y plonge: il y pénètre comme ce peintre chinois qui disparut dans le pavillon peint sur le fond de son paysage. Par contre, la masse, de par sa distraction même, recueille l'œuvre d'art dans son sein, elle lui transmet son rythme de vie, elle l'embrasse de ses flots. L'architecture en est un exemple des plus saisissants. De tout temps elle offrit le prototype d'un art dont la réception réservée à la collectivité s'effectuait dans la distraction. Les lois de cette réception sont des plus révélatrices.

Les architectures ont accompagné l'humanité depuis ses origines. Nombre de genres d'art se sont élaborés pour s'évanouir. La tragédie naît avec les Grecs pour s'éteindre avec eux; seules les règles en ressuscitèrent, des siècles plus tard. Le poème épique, dont l'origine remonte à l'enfance des peuples, s'évanouit en Europe au sortir de la Renaissance. Le tableau est une création du moyen âge, et rien ne semble garantir à ce mode de peinture une durée illimitée. Par contre, le besoin humain de se loger demeure constant. L'architecture n'a jamais chômé. Son histoire est plus ancienne que celle de n'importe quel art, et il est utile de tenir compte toujours de son genre d'influence quand on veut comprendre le rapport des masses avec l'art. Les constructions architecturales sont l'objet d'un double mode de réception: l'usage et la perception, ou mieux encore: le toucher et la vue. On ne saurait juger exactement la réception de l'architecture en songeant au recueillement des voyageurs devant les édifices célèbres. Car il

15 Duhamel, l. c. <S. 734> p. 58.

n'existe rien dans la perception tactile qui corresponde à ce qu'est la contemplation dans la perception optique. La réception tactile s'effectue moins par la voie de l'attention que par celle de l'habitude. En ce qui concerne l'architecture, l'habitude détermine dans une large mesure même la réception optique. Elle aussi, de par son essence, se produit bien moins dans une attention soutenue que dans une impression fortuite. Or, ce mode de réception, élaboré au contact de l'architecture, a dans certaines circonstances acquis une valeur canonique. Car: *les tâches qui, aux tournants de l'histoire, ont été imposées à la perception humaine ne sauraient guère être résolues par la simple optique, c'est-à-dire la contemplation. Elles ne sont que progressivement surmontées par l'habitude d'une optique approximativement tactile.*

S'habituer, le distrait le peut aussi. Bien plus: ce n'est que lorsque nous surmontons certaines tâches dans la distraction que nous sommes sûrs de les résoudre par l'habitude. Au moyen de la distraction qu'il est à même de nous offrir, l'art établit à notre insu jusqu'à quel point de nouvelles tâches de la perception sont devenues solubles. Et comme, pour l'individu isolé, la tentation subsiste toujours de se soustraire à de pareilles tâches, l'art saura s'attaquer aux plus difficiles et aux plus importantes toutes les fois qu'il pourra mobiliser des masses. Il le fait actuellement par le film. *La réception dans la distraction, qui s'affirme avec une croissante intensité dans tous les domaines de l'art et représente le symptôme de profondes transformations de la perception, a trouvé dans le film son propre champ d'expérience.* Le film s'avère ainsi l'objet actuellement le plus important de cette science de la perception que les Grecs avaient nommée l'esthétique.

## XIX

La prolétarianisation croissante de l'homme d'aujourd'hui, ainsi que la formation croissante de masses, ne sont que les deux aspects du même phénomène. L'état totalitaire essaye d'organiser les masses prolétariées nouvellement constituées, sans toucher aux conditions de propriété, à l'abolition desquelles tendent ces masses. Il voit son salut dans le fait de permettre à ces masses



l'expression de leur »nature«, non pas certes celle de leurs droits<sup>16</sup>. Les masses tendent à la transformation des conditions de propriété. L'état totalitaire cherche à donner une expression à cette tendance tout en maintenant les conditions de propriété. En d'autres termes: *l'état totalitaire aboutit nécessairement à une esthétisation de la vie politique.*

*Tous les efforts d'esthétisation politique culminent en un point. Ce point, c'est la guerre moderne.* La guerre, et rien que la guerre permet de fixer un but aux mouvements de masses les plus vastes, en conservant les conditions de propriété. Voilà comment se présente l'état de choses du point de vue politique. Du point de vue technique, il se présenterait ainsi: seule la guerre permet de mobiliser la totalité des moyens techniques de l'époque actuelle en maintenant les conditions de propriété. Il est évident que l'apothéose de la guerre par l'état totalitaire ne se sert pas de pareils arguments, et cependant il sera profitable d'y jeter un coup d'œil. Dans le manifeste de Marinetti sur la guerre italo-éthiopienne, il est dit: »Depuis vingt-sept ans, nous autres Futuristes nous nous élevons contre l'affirmation que la guerre n'est pas esthétique . . . Aussi sommes-nous amenés à constater . . . La guerre est belle, parce que grâce aux masques à gaz, aux terrifiants mégaphones, aux lance-flammes et aux petits tanks, elle fonde la suprématie de l'homme sur la machine subjuguée. La guerre est belle, parce qu'elle inaugure la métallisation rêvée du corps humain. La guerre est belle, parce qu'elle enrichit un pré fleuri des flamboyantes orchidées des mitrailleuses. La guerre est belle, parce qu'elle unit

16 Il s'agit ici de souligner une circonstance technique significative, surtout en ce qui concerne les actualités cinématographiques. A une reproduction massive répond particulièrement une reproduction des masses. Dans les grands cortèges de fête, les assemblées monstres, les organisations de masse du sport et de la guerre, qui tous sont aujourd'hui offerts aux appareils enregistreurs, la masse se regarde elle-même dans ses propres yeux. Ce processus, dont l'importance ne saurait être surestimée, dépend étroitement du développement de la technique de reproduction, et particulièrement d'enregistrement. Les mouvements de masse se présentent plus nettement aux appareils enregistreurs qu'à l'œil nu. Des rassemblements de centaines de mille hommes se laissent le mieux embrasser à vol d'oiseau et, encore que cette perspective soit aussi accessible à l'œil nu qu'à l'appareil enregistreur, l'image qu'en retient l'œil n'est pas susceptible de l'agrandissement que peut subir la prise de vue. Ce qui veut dire que des mouvements de masse, et en premier lieu la guerre moderne, représentent une forme de comportement humain particulièrement accessible aux appareils enregistreurs.

les coups de fusils, les canonnades, les pauses du feu, les parfums et les odeurs de la décomposition dans une symphonie. La guerre est belle, parce qu'elle crée de nouvelles architectures telle celle des grands tanks, des escadres géométriques d'avions, des spirales de fumée s'élevant des villages en flammes, et beaucoup d'autres choses encore... Poètes et artistes du Futurisme... souvenez-vous de ces principes d'une esthétique de la guerre, afin que votre lutte pour une poésie et une plastique nouvelle... en soit éclairée!»

Ce manifeste a l'avantage de la netteté. Sa façon de poser la question mérite d'être adoptée par le dialecticien. A ses yeux, l'esthétique de la guerre contemporaine se présente de la manière suivante. Lorsque l'utilisation naturelle des forces de production est retardée et refoulée par l'ordre de la propriété, l'intensification de la technique, des rythmes de la vie, des générateurs d'énergie tend à une utilisation contre-nature. Elle la trouve dans la guerre, qui par ses destructions vient prouver que la société n'était pas mûre pour faire de la technique son organe, que la technique n'était pas assez développée pour juguler les forces sociales élémentaires. La guerre moderne, dans ses traits les plus immondes, est déterminée par le décalage entre les puissants moyens de production et leur utilisation insuffisante dans le processus de la production (en d'autres termes, pas le chômage et le manque de débouchés). *Dans cette guerre la technique insurgée pour avoir été frustrée par la société de son matériel naturel extorque des dommages-intérêts au matériel humain.* Au lieu de canaliser des cours d'eau, elle remplit ses tranchées de flots humains. Au lieu d'ensemencer la terre du haut de ses avions, elle y sème l'incendie. Et dans ses laboratoires chimiques elle a trouvé un procédé nouveau et immédiat pour supprimer l'aura.

»Fiat ars, pereat mundus«, dit la théorie totalitaire de l'état qui, de l'aveu de Marinetti, attend de la guerre la saturation artistique de la perception transformée par la technique. C'est apparemment là le parachèvement de l'art pour l'art. L'humanité, qui jadis avec Homère avait été objet de contemplation pour les Dieux Olympiens, l'est maintenant devenue pour elle-même. Son aliénation d'elle-même par elle-même a atteint ce degré qui lui fait vivre sa propre destruction comme une sensation esthétique »de tout premier ordre«. Voilà où en est l'esthétisation de la

politique perpétrée par les doctrines totalitaires. Les forces constructives de l'humanité y répondent par la politisation de l'art.

Traduit par Pierre Klossowski

## Notes sur les Tableaux parisiens de Baudelaire

L'étude d'une œuvre lyrique fréquemment se propose pour but de faire entrer le lecteur dans certains états d'âme poétiques, de faire participer la postérité aux transports qu'aurait connus le poète. Il semble, toutefois, admissible de concevoir pour une telle étude un but quelque peu différent. Pour le définir de façon positive, on pourrait avoir recours à une image. Mettons qu'une science attachée au devenir social soit en droit de considérer certaine œuvre poétique – monde se suffisant à soi-même, en apparence – comme une sorte de clé, confectionnée sans la moindre idée de la serrure où un jour elle pourrait être introduite. Cette œuvre se verrait donc revêtue d'une signification toute nouvelle à partir de l'époque où un lecteur, mieux, une génération de lecteurs nouveaux, s'apercevrait de cette vertu-clé. Pour eux, les beautés essentielles de cette œuvre iront s'intégrer dans une valeur suprême. Elle leur fera saisir, à travers son texte, certains aspects d'une réalité qui sera non tant celle du poète défunt que la leur propre. Certes, ces lecteurs ne se priveront pas de cette utilité suprême dont, pour eux, l'œuvre en question fera preuve. Ils ne se priveront donc non plus des démarches de l'analyse qui vont les familiariser avec elle.

Le cycle des *Tableaux parisiens* de Baudelaire est le seul qui ne figure dans les *Fleurs du mal* qu'à partir de la deuxième édition. Il est peut-être permis d'y chercher ce qui en Baudelaire a mûri le plus lentement, ce qui a, pour éclore, demandé le plus d'expériences substantielles. Mieux qu'aucun autre texte, ce cycle de poésies nous fait sentir ce que pouvait être la répercussion des foyers de vie moderne, des grandes villes, sur une sensibilité des plus délicates et des plus sévèrement formées. Telle était la sensibilité de Baudelaire. Elle lui a valu une expérience qui porte la marque de l'originalité essentielle. C'est le privilège de celui qui, le premier, a mis le pied sur une terre inexplorée et qui en a tiré pour ses notations poétiques, une richesse non seulement singulière, mais aussi de portée surprenante. Cette portée n'a point été prévisible dès le début. A preuve certains traits non moins significatifs que beaux dont on ne voit guère qu'ils auraient frappé le lecteur du XIX<sup>e</sup> siècle. Tant il est vrai que toute ex-

périence originale garde comme enfermés dans son sein certains germes qui sont promis à un développement ultérieur. Dans ces quelques notes, il s'agira donc bien moins de faire revivre le poète dans son milieu que de rendre visible, par l'ensemble de quelques poèmes, l'actualité extraordinaire de ce Paris dont Baudelaire fit, le premier, l'expérience poétique.

Pour approcher le fond du problème, on pourra partir d'un fait paradoxal. Paul Desjardins en fit la constatation subtile. »Baudelaire, dit-il, est plus occupé d'enfoncer l'image dans le souvenir que de l'orner et de la peindre.« En effet, Baudelaire, dont l'œuvre est si profondément imprégnée de la grande ville, ne la peint guère. Tant dans les *Fleurs du mal* que dans ces *Poèmes en prose* qui, pourtant, dans leur titre originaire *Le Spleen de Paris* et en tant de passages évoquent la ville, on chercherait vainement le moindre pendant de descriptions de Paris comme elles foisonnent dans Victor Hugo. L'on se souviendra du rôle que la description minutieuse de la grande ville joue chez certains poètes plus récents, surtout d'inspiration socialiste, et on remarquera que s'en être privé constitue un fondement de l'originalité baudelairienne. Ces descriptions de la grande ville s'accordent volontiers avec une certaine foi dans les prodiges de la civilisation, avec un idéalisme plus ou moins brumeux. La poésie de Verhaeren abonde en traits de ce genre:

Et qu'importent les maux et les heures démentes  
Et les cuves de vice où la cité fermente  
Si quelque jour, du fond des brouillards et des voiles  
Surgit un nouveau Christ, en lumière sculpté  
Qui soulève vers lui l'humanité  
Et la baptise au feu de nouvelles étoiles.

Rien de tel chez Baudelaire. Tout en subissant le prestige de la grande ville, »où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements«, il garde je ne sais quoi de désenchanté. Paris, pour lui, c'est »cette grande plaine où l'autan froid se joue«, c'est »les maisons dont la brume allongeait la hauteur«, simulant »les deux quais d'une rivière accrue«, c'est l'amoncellement de »palais neufs, échafaudages, blocs, vieux faubourgs«, c'est surtout la ville en voie de disparition:

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel).

La forme de la ville changeait, en effet, et cela avec une vitesse prodigieuse, du temps de Baudelaire. Il ne faut pas oublier que l'œuvre de Haussmann, ses larges tracés qui ne s'embarrassaient d'aucune considération historique, étaient bien faits pour constituer un terrible memento mori à l'intention et au cœur de Paris même. Cette œuvre destructrice, toute pacifique qu'elle fût, illustrait pour la première fois et sur le corps de la ville même ce que pouvait l'action d'un seul homme pour anéantir ce qui, par des générations, avait été érigé. Un sentiment prémonitoire de l'insigne précarité des grands centres urbains n'est nullement absent des *Tableaux parisiens*. Le frisson nouveau dont Baudelaire, d'après Hugo, aurait doué la poésie, est un frisson d'appréhension.

Le Paris baudelairien est pour ainsi dire une ville minée, ville défaillante, ville frêle. Rien de beau comme le poème *Le soleil* qui le montre traversé de rayons comme un vieux tissu précieux et râpé. Le vieillard, image sur laquelle se termine ce chant de la décrépitude qu'est le *Crépuscule du matin* – le vieillard qui jour après jour avec résignation se remet à la besogne est l'allégorie de la ville:

Et le sombre Paris, en se frottant les yeux,  
Empoignait ses outils, vieillard laborieux.

Pour Paris, même les êtres d'élection sont décrépits. Dans la foule immense des citadins, les vieilles femmes sont les seules que transfigurent leur faiblesse et leur dévouement.

Seul un lecteur qui aurait saisi ce que signifie l'effacement de la ville dans la poésie urbaine de Baudelaire, pourra entrevoir la signification de certains vers qui vont à l'encontre de ce procédé. Chez Baudelaire, la discrétion dans l'évocation de la ville n'exclut pas le trait chargé, et même l'exagération. Tel le début du sonnet *A une passante*:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.

Ce n'était pas seulement un accent absolument nouveau dans la poésie lyrique (accent dont la vigueur est doublée du fait qu'il est

mis au début d'un poème), mais encore cette phrase, prise comme simple énoncé, paraît d'une hardiesse provocante. Certes, cette constatation, pour nous, habitués aux bruits ininterrompus des klaxons dans nos rues, n'a-t-elle rien d'étrange. Mais quelle dut être son étrangeté pour les contemporains du poète, et combien étrange est cette conception du Paris de dix huit cent cinquante d'où elle découlait. Dans ce poème, la singularité de la conception va de pair avec la maîtrise poétique. On est en droit d'y voir une évocation puissante de la foule. D'autre part, il n'y a pas, dans cette poésie, un seul passage qui y fasse allusion, à moins, toutefois, qu'on ne veuille la trouver dans son énigmatique phrase initiale. Tant il est vrai que Baudelaire ne peint pas.

On peut, pour les *Tableaux parisiens*, parler d'une présence secrète de la foule. *Danse macabre*, *Le crépuscule du soir*, *Les petites vieilles*, en sont autant d'évocations. La foule innombrable de ses passants constitue le voile mouvant à travers lequel le promeneur parisien voit la ville. Aussi, les notations sur la foule, inspiratrice souveraine, source d'ivresse pour le passant solitaire, ne manquent-elles pas dans les *Journaux intimes*. Mieux que se référer à ces passages vaudrait peut-être de relire l'endroit magistral où Poe évoque la foule. On y retrouvera la valeur divinatoire de l'exagération dans ces premières tentatives de rendre la physionomie des grandes villes. » Le plus grand nombre de ceux qui passaient avaient un maintien convaincu et propre aux affaires, et ne semblaient occupés qu'à se frayer un chemin à travers la foule. Ils fronçaient les sourcils et roulaient les yeux vivement; quand ils étaient bousculés par quelques passants voisins, ils ne montraient aucun symptôme d'impatience, mais rajustaient leurs vêtements et se dépêchaient. D'autres, une classe fort nombreuse encore, étaient inquiets dans leurs mouvements, avaient le sang à la figure, se parlaient à eux-mêmes et gesticulaient, comme s'ils se sentaient seuls par le fait même de la multitude innombrable qui les entourait. Quand ils étaient arrêtés dans leur marche, ces gens-là cessaient tout à coup de marmotter, mais redoublaient leurs gesticulations, et attendaient, avec un sourire distrait et exagéré, le passage des personnes qui leur faisaient obstacle. S'ils étaient poussés, ils saluaient abondamment les pousseurs, et paraissaient accablés de confusion. »

On pourrait difficilement considérer ce passage comme une des-

cription naturaliste. La charge est bien trop brutale. Mais ce passant dans une foule exposé à être bousculé par les gens qui se hâtent en tous sens, est une préfiguration du citoyen de nos jours quotidiennement bousculé par les nouvelles des journaux et de la T. S. F. et exposé à une suite de chocs qui atteignent parfois les assises de son existence même. Cette aperception divinatoire qui se trouve dans la description de Poe, Baudelaire l'a faite sienne. Il est allé plus loin: il a bien senti la menace que les foules de la grande ville constituent pour l'individu et pour son aparté. Une pièce singulière et déconcertante, *Perte d'Auréole*, relève de ses angoisses:

»Vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os.»

Quelques remarques des critiques les plus avisés pourront s'insérer ici. Gide, et après lui Jacques Rivière, ont insisté sur certains chocs intimes, certains décalages que subit le vers baudelairien dans sa structure. »Étrange train de paroles«, dit Rivière. »Tantôt comme une fatigue de la voix un mot plein de faiblesse:

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve  
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève  
Le mystique aliment qui *ferait* leur vigueur?»

Ou bien

Cybèle, qui les aime, *augmente ses verdure*s.

On pourrait ajouter le célèbre début de poème:

La servante au grand cœur dont vous étiez *jalous*e.

S'il paraissait hasardeux de rapprocher ces défaillances métriques de l'expérience du promeneur solitaire dans la foule, on pourrait se référer au poète lui-même. On lit, en effet, dans la dédicace des *Petits poèmes en prose*: »Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musi-



cale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. »

Nous venons de parler d'un promeneur solitaire. Solitaire, Baudelaire l'a été dans l'acception la plus atroce du mot. » Sentiment de solitude, dès mon enfance. Malgré la famille, et au milieu des camarades, surtout — sentiment de destinée éternellement solitaire. » Ce sentiment porte, au-delà de sa signification individuelle, une empreinte sociale. Une parenthèse la dégagera brièvement.

Dans la société féodale, jouir de ses loisirs — être exempt de travail — constituait un privilège. Privilège, non seulement de fait mais de droit. Les choses n'en sont plus là dans la société bourgeoise. La société féodale pouvait d'autant plus aisément reconnaître le privilège du loisir à certains d'entre ses membres qu'elle disposait des moyens d'anoblir cette attitude, voire de la transfigurer. La vie de la cour et la vie contemplative faisaient comme deux moules dans lesquels les loisirs du grand seigneur, du prélat et du guerrier pouvaient être coulés. Ces attitudes, celle de la représentation aussi bien que celle de la dévotion, convenaient au poète de cette société, et son œuvre les justifiait. En écrivant, le poète garde un contact, au moins indirect, avec la religion ou avec la cour, ou bien avec les deux. (Voltaire, le premier des littérateurs en vue, qui rompt délibérément avec l'Eglise, se ménage une retraite auprès du Roi de Prusse.)

Dans la société féodale, les loisirs du poète sont un privilège reconnu. Par contre, une fois la bourgeoisie au pouvoir, le poète se trouve être le désœuvré, » l'oisif « par excellence. Cette situation n'a pas été sans provoquer un désarroi notable. Nombreuses furent les tentatives d'y échapper. Les talents qui se sentaient le plus à l'aise dans leur vocation de poète prirent le plus grand essor: Lamartine, Victor Hugo se trouvaient comme investis d'une dignité toute nouvelle. C'étaient en quelque sorte les prêtres laïques de la bourgeoisie. D'autres — Béranger, Pierre Dupont — se contentaient de solliciter le concours de la mélodie facile pour assurer leur popularité. D'autres encore, dont Barbier, firent leur cause du quatrième état. D'autres enfin, Théophile Gautier, Leconte de l'Isle, se réfugièrent dans l'art pour l'art.

Baudelaire n'a su s'engager dans aucune de ces voies. C'est ce qui a été si bien dit par Valéry dans cette fameuse *Situation de Baudelaire* où on lit: »Le problème de Baudelaire devait se poser ainsi: être un grand poète, mais n'être ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset. Je ne dis pas que ce propos fut conscient, mais il était nécessairement en Baudelaire, — et même essentiellement Baudelaire. Il était sa raison d'état.« On peut dire que Baudelaire, en face de ce problème, prit le parti de le porter devant le public. Son existence oisive, dépourvue d'identité sociale, il prit la résolution de l'afficher; il se fit une enseigne de son isolement social: il devint flâneur. Ici comme pour toutes les attitudes essentielles de Baudelaire, il paraît impossible et vain de départir ce qu'elles comportaient de gratuit et de nécessaire, de choisi et de subi, d'artifice et de naturel. En l'espèce, cet enchevêtrement tient à ce que Baudelaire éleva l'oisiveté au rang d'une méthode de travail, de sa méthode à lui. On sait qu'en bien des périodes de sa vie il ne connut pour ainsi dire pas de table de travail. C'est en flânant qu'il fit, et surtout qu'il remania interminablement ses vers.

Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures  
 Les persiennes, abri des secrètes luxures,  
 Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés  
 Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,  
 Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,  
 Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,  
 Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,  
 Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

C'est le flâneur Baudelaire qui fit l'expérience des foules dont nous avons parlé. Nous y revenons pour mettre en valeur un autre de ces coups de sonde qu'il portait dans les profondeurs de la vie collective. Une des premières réactions que fit naître la formation des foules au sein des grandes villes, fut la vogue de ce qu'on nommait les »physiologies«. C'étaient là de petits livrets à quelques sous dont l'auteur s'amusait à classer des types d'après leur physionomie et à saisir au vol aussi bien le caractère que les occupations et le rang social d'un passant quelconque. L'œuvre de Balzac donne mille échantillons de cette manie. Voilà, dira-t-on, une perspicacité bien illusoire. Illusoire, en effet. Mais il y a un cauchemar qui lui correspond et celui-ci, de son côté, appa-

raît comme beaucoup plus substantiel. Ce cauchemar serait de voir les traits distinctifs qui au premier abord semblent garantir l'unicité, l'individualité stricte d'un personnage révéler à leur tour les éléments constitutifs d'un type nouveau qui établirait, lui, une subdivision nouvelle. Ainsi se manifesterait, au cœur de la flânerie, une phantasmagorie angoissante. Baudelaire l'a développée vigoureusement dans *Les sept vieillards*.

Tout à coup, un vieillard dont les guenilles jaunes  
Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux,  
Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les aumônes,  
Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux,  
M'apparut.

.....  
.....

Son pareil le suivait: barbe, œil, dos, bâton, loques,  
Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,  
Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques  
Marchaient du même pas vers un but inconnu.

A quel complot infâme étais-je donc en butte,  
Ou quel méchant hasard ainsi m'humiliait?  
Car je comptai sept fois, de minute en minute,  
Ce sinistre vieillard qui se multipliait!

L'individu qui est ainsi présenté dans sa multiplication comme toujours identique, suggère l'angoisse qu'éprouve le citadin à ne plus pouvoir, malgré la mise en œuvre des singularités les plus excentriques, rompre le cercle magique du type. Cercle magique qui déjà est suggéré par Poe dans sa description de la foule. Les êtres dont il la voit composée, apparaissent comme assujettis à des automatismes. C'est, du reste, la conscience de cet automatisme strictement réglé, de ce caractère rigoureusement typique qui, lentement acquise, solidement établie, va leur permettre, au bout d'un siècle de se targuer d'une inhumanité et d'une cruauté inédites. Il paraît que, par échappées, Baudelaire ait saisi certains traits de cette inhumanité à venir. On lit dans les *Fusées*: »Le monde va finir . . . Je demande à tout homme qui pense de me montrer ce qui subsiste de la vie . . . Ce n'est pas particulièrement par des institutions politiques que se manifesterà la ruine uni-

verselle . . . Ce sera par l'avilissement des cœurs. Ai-je besoin de dire que le peu qui restera de politique se débattrra péniblement dans les étreintes de l'animalité générale, et que les gouvernants seront forcés, pour se maintenir et pour créer un fantôme d'ordre, de recourir à des moyens qui feraient frissonner notre humanité actuelle, pourtant si endurcie? . . . Ces temps sont peut-être bien proches; qui sait même s'ils ne sont pas venus, et si l'épaississement de notre nature n'est pas le seul obstacle qui nous empêche d'apprécier le milieu dans lequel nous respirons?»

Nous ne sommes déjà pas si mal placés pour convenir de la justesse de ces phrases. Il y a bien des chances qu'elles gagneront en sinistre. Peut-être la condition de la clairvoyance dont elles font preuve, était-elle beaucoup moins un don quelconque d'observateur que l'irréremédiable détresse du solitaire au sein des foules. Est-il trop audacieux de prétendre que ce sont ces mêmes foules qui, de nos jours, sont pétries par les mains des dictateurs? Quant à la faculté d'entrevoir dans ces foules asservies des noyaux de résistance — noyaux que formèrent les masses révolutionnaires de quarante-huit et les communards — elle n'était pas dévolue à Baudelaire. Le désespoir fut la rançon de cette sensibilité qui, la première abordant la grande ville, la première en fut saisie d'un frisson que nous, en face de menaces multiples, par trop précises, ne savons même plus sentir.

# Editorischer Bericht



»Die Veröffentlichung einer umfangreichen Ausgabe von Schriften Walter Benjamins soll deren sachlicher Bedeutung gerecht werden.«<sup>1</sup> Der Satz, mit dem Theodor W. Adorno 1955 die im wesentlichen von ihm besorgte, im Suhrkamp Verlag erschienene zweibändige Ausgabe der »Schriften« seines Freundes einleitete, nennt das Ziel, dem auch die Herausgeber der »Gesammelten Schriften« sich verpflichtet wissen. Die Bedingungen, es zu erreichen, sind unterdessen – vor allem dank jener Ausgabe, die das vergessene Werk Benjamins der literarischen und gelehrten Öffentlichkeit nachdrücklich ins Bewußtsein rückte – unvergleichlich günstiger geworden. Mußte Adorno noch mit einer Auswahl sich begnügen, deren Umfang durch die ökonomischen Möglichkeiten des Verlags limitiert war, so kann die im Entstehen begriffene Ausgabe zum erstenmal es unternehmen, die Schriften Benjamins mit der erreichbaren Vollständigkeit zu versammeln. Während es 1955 an Geld und Zeit für eine Ausgabe gebrach, die »wissenschaftliche Authentizität«<sup>2</sup> hätte beanspruchen können, wird in den »Gesammelten Schriften« Benjamins Werk in kritisch revidierten Texten vorgelegt. Nicht anders, doch mehr als die alte Ausgabe möchte die neue mit den freilich begrenzten Mitteln, über welche eine Edition verfügt, etwas von jenem »Versprechen« einlösen, das nach Adorno »von Benjamin, dem Schriftsteller und der Person, ausging«<sup>3</sup>. Über die Rezeption Benjamins konnte Siegfried Unseld 1968 schreiben, sie sei »die unerwartetste und größte posthume Rezeption eines zeitgenössischen Denkers«<sup>4</sup>. Um sie, die nach dem Urteil der Herausgeber noch allzuoft ein »bloßes Herumtappen« ist, auf den Kantischen »sicheren Gang einer Wissenschaft« zu bringen, bedurfte es einer neuen Ausgabe. Daß die mächtige

1 Theodor W. Adorno, Einleitung zu: Walter Benjamin, Schriften. Hg. von Th. W. Adorno und Gretel Adorno unter Mitwirkung von Friedrich Podszus. Frankfurt a. M. 1955, Bd. 1, S. IX.

2 a. a. O., S. XXV.

3 a. a. O., S. IX f.

4 Siegfried Unseld, Zur Kritik an den Editionen Walter Benjamins, in: Frankfurter Rundschau, 24. 1. 1968.

Wirkung, die Benjamins Schriften mittlerweile ausüben, mit ihrer »sachlichen Bedeutung«, ihrem singulären Rang konvergiert, mag Zufall scheinen; es schafft, so oder so, die notwendigen Voraussetzungen für eine kritische Gesamtausgabe, die durch Bedeutung und Rang dieser Schriften erfordert ist. Mit der vorliegenden Ausgabe wird versucht, den vernünftigen, zur Zeit überhaupt erfüllbaren Bedürfnissen der Wissenschaft nachzukommen. Gleichzeitig soll sie jedoch für einen größeren Benutzerkreis den Gebrauchswert einer Leseausgabe behalten. – In den letzten Jahren haben Kritiker vom Suhrkamp Verlag und von den für die Edition der Schriften Benjamins Verantwortlichen wiederholt eine historisch-kritische Gesamtausgabe verlangt. Die Ausgabe, von der jetzt, nach fast zehnjähriger Planung und Vorbereitung, die ersten Bände erschienen sind, heißt »Gesammelte Schriften«, nicht »Sämtliche Schriften«; sie ist eine *kritische* Ausgabe, keine *historisch-kritische*. Editionsziel, das die Herausgeber sich setzten, wie Grenzen, vor denen sie sich objektiv sahen, finden in dieser Terminologie ihren Ausdruck: beides bestimmt den Charakter der »Gesammelten Schriften«, über den im folgenden Rechenschaft zu geben ist.

## I. ZUR EDITIONSGESCHICHTE

Die bisherigen, nach Benjamins Tod veranstalteten Sammel- und Einzelausgaben seiner Schriften haben kaum Vorarbeit für eine wissenschaftliche Edition geleistet<sup>5</sup>. Sie wurden eingeleitet mit der »Berliner Kindheit um Neunzehnhundert«, deren Druck Benjamin selbst nicht zu erreichen vermocht hatte und von der auch keine autorisierte Druckvorlage vorhanden war; Adorno edierte das Buch 1950 im Suhrkamp Verlag. Ihm folgte 1955 – von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno unter Mitwirkung von Friedrich Podszus herausgegeben – die zweibändige Auswahl der »Schriften«. »Nur Theodor W. Adorno konnte Peter

<sup>5</sup> Eine Bibliographie von Benjamins Schriften soll dem letzten Band der vorliegenden Ausgabe beigegeben werden. Einstweilen ist zu vergleichen: Rolf Tiedemann, Bibliographie der Erstdrucke von Benjamins Schriften, in: Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin hg. von S. Unseld. Frankfurt a. M. 1972, S. 225–279.



Suhrkamp bewegen, [die Ausgabe] zu wagen.«<sup>6</sup> Schon 1953 hatte sie in Druck gehen sollen, aber Suhrkamp trat im letzten Augenblick zurück, weil er die Anmerkungsapparate zu den wissenschaftlichen Arbeiten Benjamins gekürzt wünschte, die Herausgeber jedoch auf sie nicht verzichten wollten<sup>7</sup>. Adorno bemühte sich zwei Jahre lang, die Ausgabe bei anderen Verlagen unterzubringen. Erst als das nicht gelang, akzeptierte er Suhrkamps Bedingungen und gab die »Schriften« mit gekürzten Anmerkungsapparaten heraus. Der Suhrkamp Verlag sollte gleichwohl seines Engagements für Benjamins Werk zunächst nicht recht froh werden. Von der »Berliner Kindheit« sprach Peter Suhrkamp ein halbes Jahr nach ihrem Erscheinen als von dem wenigst gekauften Buch seines Verlags<sup>8</sup>; für die Ausgabe der »Schriften«, »die in einer Auflage von 2 300 Exemplaren erschien«, »erreichte der Verlag im ersten Jahr 816 Käufer«, »danach ließ der Absatz so nach, daß eine zweite Auflage nicht erforderlich wurde«<sup>9</sup>.

Die Situation änderte sich 1961, als Unseld den Band »Illuminationen« herausgab, eine Auswahl aus den zweibändigen »Schriften«, die um einige dort fehlende Texte ergänzt war. Der über

6 S. Unseld, Walter Benjamin und Frankfurt. [Privatdruck, Frankfurt a. M. 1972, S. 14.]

7 Einem Brief Peter Suhrkamps an Adorno vom 25. 6. 1953 zufolge hielten dieser und seine Mitherausgeber »für den ›Ursprung des deutschen Trauerspiels‹, die Dissertation über den ›Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik‹ und ›Über einige Motive bei Baudelaire‹ eine wissenschaftliche Ausgabe mit allen Anmerkungen und Nachweisen, überhaupt dem ganzen Apparat für notwendig: ›Abgesehen davon‹, fährt Suhrkamp fort, »daß diese Forderung für diese drei Stücke die Einheit der Ausgabe zerstörte, weiß ich aus Erfahrung, daß diese Form der Publikation bei einem schwierigen Text bei der Lektüre immer wieder ablenkt und eine Konzentration aller Geisteskräfte auf den Text unmöglich macht. [...] Wollte ich den Forderungen [der Herausgeber] folgen, hieß das für mich, die Ausgabe von vornherein tot zu verlegen. Das ist mir aber einmal ein zu kostspieliges Unternehmen, so daß ich es mir gar nicht leisten kann; es erscheint mir aber auch unsinnig.« (Unveröffentlichtes Manuskript im Adorno-Nachlaß.) Da auch ernstzunehmende Kritiker stets wieder Adorno die Unzulänglichkeiten der Ausgabe von 1955 vorwerfen, diesen aber Loyalität zu Suhrkamp von einer Darlegung der Editionsgeschichte abhielt, glauben die Herausgeber, das heute nachholen zu dürfen. Daß die Herausgeber die letzten sind, Peter Suhrkamps bedeutende Verdienste um Benjamins œuvre im geringsten schmälern zu wollen, mag ausdrücklich hinzugefügt sein.

8 So Peter Suhrkamp gegenüber dem Nachrichtenmagazin »Der Spiegel«; vgl. anon., Romane zuerst, in: Der Spiegel, 14. 2. 1951, S. 33.

9 S. Unseld, Walter Benjamin und Frankfurt, a. a. O., S. 16.

Erwarten große Erfolg dieses Bandes bewog den Verlag, in den folgenden Jahren Arbeiten Benjamins in zahlreichen, vor allem preisgünstigen Bänden zugänglich zu machen. Die von Benjamin selbst veröffentlichten Bücher wurden in Einzelausgaben wieder herausgebracht: 1955 war bereits die »Einbahnstraße« erschienen, 1962 folgten die »Deutschen Menschen«, 1963 der »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, im selben Jahr die Baudelaire-Übertragungen, 1973 Benjamins Dissertation. Neben diese Bände traten eine Reihe thematisch gebundener Auswahlen: 1963 die »Städtebilder« und »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie«, 1965 »Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze«, 1966 die »Versuche über Brecht« und 1969 der Band »Über Kindheit, Jugend und Erziehung«. In anderen Bänden wurden die erhaltenen Fragmente zu Büchern, die Benjamin plante, aber nicht hatte abschließen können, zusammengestellt. In diese Gruppe gehören die Bände »Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus« und »Über Literatur«, die 1969 erschienen, sowie die 1970 herausgegebene vervollständigte Ausgabe der Baudelaire-Übertragungen und der Band »Über Haschisch. Novellistisches, Berichte, Materialien« von 1972. Auch »Goethes Wahlverwandtschaften«, die 1964 im Insel-Verlag erschienen, wollte Benjamin schon 1926 in Buchform herausgeben, was aber damals sich zerschlug. 1966 wurden die »Illuminationen« um einen zweiten Band ausgewählter Schriften mit dem Titel »Angelus Novus« ergänzt; beide Bände ersetzten die – inzwischen vergriffene – Adornosche Ausgabe der »Schriften«. 1970 schließlich edierte Gershom Scholem die Handschrift der »Berliner Chronik«, einer Vorstufe der »Berliner Kindheit um Neunzehnhundert«, und 1971 machten die »Drei Hörmodelle« mit einer bislang unbekannten, von Benjamin zeitweilig bevorzugten literarischen Form bekannt. – Mit all diesen Publikationen wurde zunächst nicht primär editorischen Gesichtspunkten gefolgt wie etwa dem des Einsammelns von Benjamins Gesamtwerk, vielmehr ging es dem Verlag wie den verschiedenen Herausgebern darum, die Werke eines Philosophen und Schriftstellers, der seit 1933 aus dem deutschen Bewußtsein verdrängt war, der Vergessenheit zu entreißen und ihnen die Beachtung zu verschaffen, auf die sie ein Recht besaßen.

Hinzu trat allerdings bald die Absicht, Lücken der bereits vorhandenen Ausgaben zu schließen und auch unveröffentlichte Texte Benjamins zugänglich zu machen. Daß so in manchen Bänden neben bereits publizierten Arbeiten unpublizierte standen, hat dem Suhrkamp Verlag viel Kritik eingetragen, mag indessen dazu beigetragen haben, die heutige Wirkung von Benjamins Schriften heraufzuführen. – Ein Teil der posthum erschienenen Bände ist ohne wissenschaftlichen Anspruch, einige sind außerordentlich nachlässig ediert worden. Immerhin beruhen eine Reihe anderer auf einer sorgfältigen Durchsicht der Texte, die sie kritischen Editionen zumindest annäherte; das gilt etwa von der Neuausgabe des Trauerspielbuches, von den »Versuchen über Brecht«, von der vervollständigten Ausgabe der Baudelaire-Übertragungen, von der »Berliner Chronik«, dem Band »Über Haschisch« und der revidierten Ausgabe der Dissertation. Manche Textbesserungen, welche diese Ausgaben gegenüber ihren Vorlagen gebracht haben, konnten für die »Gesammelten Schriften« genutzt werden.

Sorgfältig durchgesehen sind auch die Texte der beiden in der Deutschen Demokratischen Republik erschienenen Ausgaben mit Arbeiten Benjamins. Gerhard Seidel greift in dem von ihm 1970 im Verlag Philipp Reclam jun. herausgegebenen Band »Lesezeichen. Schriften zur deutschsprachigen Literatur« prinzipiell auf die Erstdrucke zurück. Diese weisen indessen eine Anzahl redaktioneller Entstellungen auf, die oft – wenn auch keineswegs konsequent – in den Ausgaben des Suhrkamp Verlags bereits aufgrund von Benjamins Handexemplaren oder von Typoskripten aus dem Nachlaß berichtigt waren. Darüber hinaus hat Seidel an einigen Arbeiten seines Bandes eigenmächtig Absatzbildungen vorgenommen sowie durchgängig Benjamins Interpunktion »den heute gültigen Regeln angeglichen«<sup>10</sup>; ist dieses zumindest für eine kritische Edition indiskutabel, so jenes in jedem Fall unzulässig. Vollends Seidels wissenschaftlich sich gerierender Anhang ist wertlos, da er sich darauf kapriziert, die Überlieferungsvarianten einschließlich der offenkundigen Druckfehler in den posthumen Abdrucken aufzustapeln. Der Anhang ist denn wohl auch weniger wissenschaftlich als polemisch inten-

10 Gerhard Seidel, Quellennachweise und Erläuterungen, in: Walter Benjamin, Lesezeichen. Schriften zur deutschsprachigen Literatur. Hg. von G. Seidel. Leipzig 1970, S. 431.

diert: wenn Seidel unterschiedslos unbeabsichtigte Textverderbnisse und authentische Textbesserungen, wo immer diese von den Erstdrucken differieren, mit den Prädikaten ›flüchtiger Druck‹, ›verderbter und unvollständiger Druck‹, ›stark fehlerhafter Druck‹ belegt, dann sollen die Ausgaben des Suhrkamp Verlags pauschal diskreditiert werden. Dagegen sind einige Konjekturevorschläge Seidels von den Herausgebern der »Gesammelten Schriften« dankbar übernommen worden. – Im Aufbau-Verlag erschien 1971 – ediert von Rosemarie Heise – »Das Paris des Second Empire bei Baudelaire«. Dieser Abdruck der frühen handschriftlichen Version eines Aufsatzes, dessen von Benjamin durchgesehene Fassung 1969 im Suhrkamp Verlag erschienen war, ist von Interesse für entstehungsgeschichtliche Untersuchungen; leider ist die Heisesche Ausgabe in der Bundesrepublik nicht zugänglich, die westdeutsche nicht in der DDR. Gemindert wird der Wert auch dieser Ausgabe, weil die Herausgeberin ebenfalls glaubte, Benjamins eigenwillige und doch nicht unsachgemäße Interpunktion normieren zu müssen<sup>11</sup>.

So wichtig die posthumen Drucke für die Rezeptionsgeschichte des Benjaminschen Werks sind, zur kritischen Revision der Texte vermögen die meisten nur wenig beizutragen. Für die Textkonstituierung einer wissenschaftlichen Ausgabe sind, naturgemäß, allein die vom Autor selbst besorgten Drucke relevant.

### *Exkurs: Die Kritik an den bisherigen Editionen*

1967 kam ein mit heftiger Polemik einhergehender Versuch in Gang, die Editionspraxis bei der Veröffentlichung Benjaminscher Schriften in der Bundesrepublik grundsätzlich in Zweifel zu ziehen und zu diffamieren. Die Kontroverse, die sich dabei entspann, ist im wesentlichen in Zeitschriften und Zeitungen ausgetragen worden. Da sie in einigen Rezensionen der vorliegenden Ausgabe, wenn auch abgeschwächt, fortgesetzt wurde, möchten deren Herausgeber mit der gebotenen Kürze zu der Kontroverse weniger Stellung nehmen, als ihre eigene Position darin unmißverständlich bezeichnen. Zum philologischen Aspekt

<sup>11</sup> vgl. Rosemarie Heise, Zur Textgestaltung, in: Walter Benjamin, Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. Hg. von R. Heise. Berlin, Weimar 1971, S. 145 f.

der Auseinandersetzung ist anzumerken, daß die Mehrzahl der Kritiker durch Ignoranz sich ausgezeichnet hat. Helmut Heißenbüttel, der den Streit inaugurierte, erwies sich als unfähig, auch nur – von Benjamin brieflich erwähnte – Arbeiten, die publiziert waren, zu identifizieren. Hildegard Brenner warf Scholem und Adorno, den Herausgebern der 1966 erschienenen »Briefe« Benjamins, wiederholt vor, sie hätten die Briefe an Asja Lacis unterschlagen, obwohl sie in ihrer eigenen Zeitschrift eine unmißverständliche Mitteilung dieser Adressatin publiziert hatte, derzufolge kein solcher Brief erhalten war<sup>12</sup>. Hannah Arendt versuchte die Adornosche Edition von Benjamins Schriften mit dem Satz abzuwerten: »In the only case in which I was able to compare the original manuscript with the printed text, ›Theses on the Philosophy of History,‹ which Benjamin gave me shortly before his death, I found many important variants«<sup>13</sup>; tatsächlich handelt es sich bei dem ›original manuscript‹ um eine frühe Handschrift, während Adorno zu Recht ein späteres Schreibmaschinenmanuskript publiziert hatte, das nicht minder ›original‹ und überdies noch vom Autor durchgesehen war. Gerhard Seidel führte als Beleg dafür, daß in den Ausgaben des Suhrkamp Verlags »editorische Eingriffe vorgenommen wurden, die schlechthin als Fälschungen bezeichnet werden müssen«<sup>14</sup>, Sätze einer Arbeit an, von denen Benjamin öffentlich erklärt hatte, daß er sie getilgt wünschte und die dementsprechend in den »Schriften« von 1955 und in dem Band »Angelus Novus« gestrichen worden waren<sup>15</sup>. – Die Untrifftigkeit der Polemik gegen die bisherigen Editionen erweist sich bereits daran, daß editorische Probleme – zum Teil wirkliche, zum Teil fiktive – den Vorwand für eine Attacke auf die theoretische Position Adornos und seiner Schule abzugeben hatten, deren Differenzen zu Benjamins Position dann wiederum den Grund zu angeblichen editorischen Verschleierungen, ja Fälschungen ausgemacht

12 Über Heißenbüttel und Brenner vgl. R. Tiedemann, Zur »Beschlagnahme« Walter Benjamins oder Wie man mit der Philologie Schlitten fährt, in: *Das Argument* 46, Jg. 10, Heft 1/2 (März 1968; 2. Aufl., Juni 1969), S. 74–93.

13 Hannah Arendt, Editor's Note, in: Walter Benjamin, *Illuminations*. Ed. by H. Arendt. New York 1968, pp. 267 f.

14 G. Seidel, Zur vorliegenden Ausgabe, in: Walter Benjamin, *Lesezeichen*, a. a. O., S. 7 f.

15 vgl. zu dem Sachverhalt die vorliegende Ausgabe, Bd. 4, S. 997 f.

haben sollten. Der Nachweis einer Fälschung oder Verschleierung ist in keinem einzigen Fall gelungen. Die Kritiker meinten es denn auch politisch – wodurch sie sich manche Sympathien gewannen –, doch argumentierten sie philologisch; solange aber in philologischen Beweisführungen nicht einmal die einfachste Aufmerksamkeit der philologischen Sachlage gewidmet wird, lassen politische Fragen, die in philologischen durchaus involviert sein können, sich nicht ernsthaft diskutieren. In der Tat erbrachte die Kritik an den bisherigen Editionen keine Gesichtspunkte, die für eine kritische Edition mehr als bloß selbstverständlich gewesen wären, wohl aber meist solche, die sich selbst erledigten, weil sie ihrerseits sei es auf philologischen Irrtümern, sei's auf Verschleierung und Fälschung basierten.

## 2. NACHLASS

Die Ausgabe der »Gesammelten Schriften« wird, in voraussichtlich sechs Bänden, nach einer vorläufigen, eher zu niedrig gegriffenen Schätzung ungefähr 5000 Druckseiten Benjaminschen Textes enthalten. Davon hat Benjamin selbst in Buchform 550 Seiten publiziert; die Bibliographie der übrigen, zu seinen Lebzeiten in Zeitschriften und Zeitungen gedruckten Arbeiten umfaßt – dabei werden wiederholte Abdrucke einbegriffen – etwa 430 Titel. Bereits das Verhältnis dieser vom Autor zum Druck gebrachten Texte zu den insgesamt überlieferten kann einen Eindruck von der Bedeutung geben, welche dem literarischen Nachlaß Benjamins zukommt.

Die Geschichte der Überlieferung des Nachlasses ist bis heute nicht völlig aufgeklärt. Sammler, der er war, hat Benjamin seine Manuskripte und die Abdrucke seiner Arbeiten ungemein sorgfältig archiviert. Als er im März 1933 emigrieren mußte, konnte er anscheinend kaum etwas davon mit sich nehmen, aber im Oktober 1933 aus Paris vermelden: »Mein Archiv ist, wenigstens was den handschriftlichen Teil betrifft, zum überwiegenden Teil durch Freunde hierher gebracht worden.«<sup>16</sup> Ein anderer Teil freilich blieb in Benjamins letzter Berliner Wohnung in

16 Walter Benjamin, Briefe. Hg. von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno. Frankfurt a. M. 1966, S. 593.

der Prinzregentenstraße zurück<sup>17</sup> und ist seither verschollen. – Der gerettete Teil des Archivs samt dem, was während der Exiljahre hinzugekommen war, befand sich bis zum Sommer 1940 in Benjamins Wohnung in Paris, 10 rue Dombasle. Bevor er gemeinsam mit seiner Schwester Dora im Juni Paris verließ, nahm Benjamin eine Dreiteilung seines Archivs vor. Die ihm unwichtigsten Materialien blieben in der Wohnung zurück. Der wichtigste Teil: die handschriftlichen Aufzeichnungen zum Passagenwerk und Schreibmaschinenmanuskripte sowohl des Memorandums zu den Passagen wie der ungedruckten Teile der Arbeit über Baudelaire wurden von Georges Bataille in der Bibliothèque Nationale versteckt. Den Rest seines Archivs, dem Umfang nach den größten Teil, nahm Benjamin mit auf die Flucht. Bis Ende August 1940 war er mit seiner Schwester in Lourdes zusammen und begab sich dann allein weiter nach Marseille. Ob er den mitgeführten Teil des Archivs damals bei der Schwester zurückließ oder ob dieser erst nach Benjamins Tod an sie gelangte, ist unbekannt; jedenfalls befand Dora Benjamin sich bald nach dem Tod ihres Bruders im Besitz seiner Manuskripte. 1941 konnte sie diese, Benjamins Anweisung folgend, Adorno übermitteln: Martin Domke, ein Rechtsanwalt, den Benjamin wahrscheinlich von Berlin her kannte – Domke gehörte zum Kreis um Brecht – und mit dem er in der Pariser Zeit verkehrt hatte, nahm die Manuskripte bei seiner Ausreise aus Frankreich mit nach den Vereinigten Staaten. Anfang 1942 war Adorno in ihrem Besitz. Die Aufzeichnungen und Materialien zum Passagenwerk wurden 1945 von Bataille dem Schriftsteller Pierre Missac übergeben, mit dem Benjamin während seiner letzten Jahre befreundet gewesen war. Missac mußte lange nach einer Möglichkeit suchen, um die Manuskripte an Adorno weiterleiten zu können; sie wurden schließlich Anfang 1947 durch die Frau eines Angehörigen der amerikanischen Botschaft in Paris nach New York gebracht.

Damit war der Hauptteil des Benjaminschen Nachlasses gerettet. Adorno überführte ihn 1950, bei seiner Rückkehr aus der Emigration, nach Frankfurt a. M. Er vereinigte ihn mit vielen Manuskripten und Abdrucken, die Benjamin ihm und seiner Frau im Laufe der Jahre geschenkt hatte. Gleichfalls sind die Manu-

17 vgl. a. a. O., S. 729 und S. 781.

skripte, die vom Institut für Sozialforschung aufbewahrt worden waren und deren Erhaltung Leo Löwenthal und Friedrich Pollock zu danken ist, dem Nachlaß inkorporiert worden. Dieser – das heutige »Benjamin-Archiv Theodor W. Adorno« in Frankfurt – umfaßt inzwischen mehr als 3000 handschriftlich beschriebene Blätter und 2650 Blätter Schreibmaschinenmanuskripte. Hinzu kommt eine fast vollständige Sammlung der zu Benjamins Lebzeiten erschienenen Abdrucke. Einige wenige Drucke, von denen das Archiv keine Originale besitzt, sind als Photokopien vorhanden. Ebenfalls in der Form von Photokopien bewahrt das Archiv zahlreiche Manuskripte Benjamins, deren Originale sich an anderen Orten, vor allem im Besitz von Freunden des Autors befinden. An Briefen Benjamins sind im Archiv nur wenige Originale vorhanden, jedoch in Abschriften oder Photokopien die Mehrzahl der den Herausgebern der Ausgabe zugänglichen. – Stefan Benjamin, der einzige Sohn und Erbe Walter Benjamins, hat vor seinem Tod im Februar 1972 die Verfügung über sämtliche Rechte am Werk seines Vaters sowie die Betreuung des Nachlasses einem Gremium »Nachlaßverwaltung Walter Benjamin« übertragen, dessen Sitz Frankfurt ist und dem Gretel Adorno, Gershom Scholem und Siegfried Unseld angehören. Für die Dauer der Arbeit an der vorliegenden Ausgabe stellte die Nachlaßverwaltung – die, durch Scholem, direkt an der Herausgabe beteiligt ist – das Archiv uneingeschränkt für die Editionsarbeiten zur Verfügung. Die Herausgeber haben vor Beginn ihrer Arbeiten den gesamten Manuskript- und Typoskriptbestand des Archivs auf Mikrofilmen aufnehmen lassen. Der Nachlaß wurde, getrennt nach Handschriften, Typoskripten und Abdrucken, mit fortlaufenden Nummern signiert; dabei ist die Ordnung bewahrt worden, in der sich die Materialien zum Zeitpunkt der Übernahme des Archivs durch die Herausgeber befanden. – Zu hoffen ist, daß nach Abschluß der Ausgabe das Benjamin-Archiv von einer öffentlichen Bibliothek übernommen werden kann, die fernere wissenschaftliche Bearbeitung gewährleisten würde.

Neben dem Frankfurter Benjamin-Archiv stützen die »Gesammelten Schriften« sich auf die Sammlung Gershom Scholems, die sich in Jerusalem befindet. Benjamin hatte seit Beginn seiner Freundschaft mit Scholem im Jahr 1915 diesem zahlreiche



Manuskripte und Abdrucke geschenkt: Scholem schien ihm die beste Gewähr dafür zu bieten, daß sie auf keinen Fall verlorengehen. In der Tat ist die Erhaltung mancher Benjaminscher Arbeiten allein der Treue zu danken, mit der Scholem das Werk des Freundes hütete. So enthält seine Sammlung Manuskripte der ungedruckten, in Frankfurt fehlenden Frühschriften – teils als Originale, teils in Abschriften von Scholems Hand oder in der von Benjamins Frau. Da die diesen Abschriften zugrunde liegenden Originale verlorengehen, sind Scholems Abschriften die einzigen Zeugen dieser Texte. Weiter besitzt Scholem Benjamins Handschriften von einigen seiner bedeutendsten Texte, etwa die der Wahlverwandtschaftenarbeit, des »Ursprungs des deutschen Trauerspiels« und des Essays über Karl Kraus. Endlich sind auch in Scholems Sammlung nahezu sämtliche Erstdrucke vorhanden.

Erhalten blieb ebenfalls der Teil von Benjamins literarischem Nachlaß, der 1940 in seiner Pariser Wohnung von ihm zurückgelassen worden war. »Er wurde nach Benjamins Flucht von der deutschen Gestapo [...] beschlagnahmt und nach Berlin gebracht. Gegen Ende des Krieges wurde er mit anderen Nachlässen nach Oberschlesien ausgelagert. Der Bestand wurde infolge der Kriegshandlungen zum Teil vernichtet, der übrige Teil von der Roten Armee beschlagnahmt und später in die Sowjetunion transportiert. Diese ganzen Materialien wurden dann im Jahre 1957 an die DDR zurückgegeben.«<sup>18</sup> Dieser in der DDR befindliche Teil des Benjaminschen Nachlasses wurde zunächst im Deutschen Zentralarchiv in Potsdam aufbewahrt, inzwischen aber den Literatur-Archiven der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin (Ost) übergeben.

Da der Berliner Nachlaßteil den Herausgebern nicht zur Verfügung stand, sei hier wenigstens angegeben, was er enthält; die Herausgeber sind dabei auf Informationen aus dritter Hand angewiesen, deren Richtigkeit und Vollständigkeit sie nicht überprüfen konnten. Danach scheint der Großteil der Materialien aus den seit 1933 an Benjamin gerichteten Briefen zu bestehen. Als Briefschreiber werden u. a. genannt: Benjamins Frau Dora Sophie, sein Sohn Stefan und seine Schwester Dora, Ernst Bloch, Grete de Francesco, Gisèle Freund, Franz und Gustav Glück, Elisabeth Hauptmann, Max Hork-

18 R. Heise, Der Benjamin-Nachlaß in Potsdam, in: *alternative* 56/57, Jg. 10, Oktober/Dezember 1967, S. 187.

heimer, Werner Kraft, Asja Lacis, Bernhard Reich, Carl Linfert, Leo Löwenthal, Klaus Mann, Friedrich Pollock, Gershom Scholem, Alfred Sohn-Rethel, Grete Steffin, Karl Thieme, Helene Weigel, Bertolt Brecht, Theodor W. Adorno, Gretel Adorno, Egon Wissing, Hermann Hesse, Max Brod, Wilhelm Speyer, Germaine Krull, Rudolf Olden, Sylvia Beach, Rudolf Alexander Schröder und Willi Bredel. Zu deren Briefen kommen eine Reihe von Durchschlägen Benjaminscher Briefe sowie Briefkonzepte von seiner Hand; als Adressaten werden genannt: Horkheimer, Speyer, Adorno, Klaus Mann, Scholem, Pollock, Brecht und Steffin. Für die Ausgabe der »Gesammelten Schriften« wäre vor allem eine umfangreiche Sammlung von Benjamins Arbeiten für den Rundfunk wichtig gewesen, die anders nicht erhalten sind. Weiter befinden sich in Berlin die im Aufbau-Verlag veröffentlichte Handschrift von »Das Paris des Second Empire bei Baudelaire« sowie Maschinendurchschläge der »Berliner Kindheit um Neunzehnhundert«. Schließlich werden in dem Bestandsverzeichnis des Berliner Nachlaßteils, das von einem Besucher vor Jahren, als dieser Teil noch in Potsdam lagerte, angefertigt worden war und das den Herausgebern zugänglich ist, folgende Titel und Gegenstände angeführt: »Französisches Roman-Manuskript (Übersetzung?)«, »Kartothek der Schriften von 1911–1928«, »Pariser Kunstausstellungs-Programme«, »1 Exemplar der »Einbahnstraße«, »1 Exemplar des »Trauerspiels«, »Scheidungs- und Erbschaftsdokumente«, »Testament«, »Friedrich Engels, Bauernkrieg«, »Photos«, »Adreßbuch mit Extra-Adreß-Karten« und »Bücherlisten«.

Zu erwähnen bleibt, daß Anfang der sechziger Jahre einige Manuskripte Benjamins aus dem Besitz von Martin Domke im Antiquariat Heinemann in Montreal zum Verkauf standen. Sie sind von dem Germanisten Clemens Heselhaus erworben worden. Aber auch hier sind die Herausgeber auf vage Informationen angewiesen, denen zufolge Heselhaus Maschinenmanuskripte von einigen Hörmodellen – die zumindest zum Teil mit den in Band 4 dieser Ausgabe gedruckten identisch wären – sowie die Zettelkartei zu einer Lichtenberg-Bibliographie zu besitzen scheint, an der Benjamin um 1931 gearbeitet hat.

### 3. ZUM INHALT DER AUSGABE

Die vorliegende Ausgabe enthält Benjamins *gesammelte*, nicht seine *sämtlichen* Schriften, weil sie, zunächst aus objektiven Gründen, dem Ideal absoluter Vollständigkeit nicht zu genügen vermag. Die Materialien, die den Herausgebern zur Verfügung stehen, sind, trotz ihres Umfangs, nicht umfassend –

und zwar in doppeltem Sinn: dem mutmaßlicher und dem erweislicher Unvollständigkeit.

1. Es ist nicht bekannt, was an Manuskripten – eingeschlossen die Originale, von denen lediglich Scholemsche Abschriften existieren – 1933 in Berlin verloren ging und was davon noch nicht einmal in solchen Abschriften vorhanden war; daß von solchen Manuskripten je noch etwas aufgefunden wird, erscheint unwahrscheinlich, ist jedoch nicht völlig auszuschließen. Weiter wird die Vollständigkeit der Ausgabe möglicherweise dadurch eingeschränkt, daß bei Benjamins Schwester in Paris, vermutlich auch bei seiner früheren Frau in San Remo Manuskripte verlorengegangen sind; doch dürfte es dabei kaum um einzige Originale sich gehandelt haben. Vor allem in seinen früheren Jahren hat Benjamin gelegentlich Freunden Manuskripte geschenkt. Spuren dieser Art, auf die die Herausgeber stießen, sind sie durchweg nachgegangen, daß sie aber auf alle gestoßen wären, wagen sie nicht zu behaupten.

2. Von einer Reihe dem Titel oder der Thematik nach bekannten Arbeiten Benjamins ist zu befürchten, daß sie endgültig verschollen sind. Das gilt für eine um 1915 entstandene Arbeit über die Phantasie und die Farbe, für einen Text »Regenbogen«, der spätestens im Frühjahr 1916 geschrieben wurde, und von einem wohl etwas später zu datierenden Aufsatz über Gryphius. Hierher gehören der Aufsatz »Der wahre Politiker« – eine Kritik von Scheerbarts »Lesabéndio« –, an dem Benjamin 1919 und 1920 arbeitete, sowie die etwa gleichzeitig entstandene Rezension von Blochs »Geist der Utopie« und ein Text »Phantasie über eine Stelle aus dem Geist der Utopie«. Weiter sind verschollen ein Maurice de Guérin gewidmeter Text »Der Centaur« von 1917 oder 1918, ein Aufsatz »Es gibt keine geistigen Arbeiter« von 1920, die Notiz »Leben und Gewalt« aus demselben Jahr und ein Aufsatz von 1921 über die Bilder von August Macke. Als verloren muß auch der poetische Nachlaß der Brüder Fritz und Wolf Heinle gelten, an dem Benjamin jahrelang editorisch gearbeitet hat – eine Arbeit, die ihm wichtig genug war, um sie in seinem Testament ausdrücklich zu erwähnen. Gelegentlich berichtete Benjamin von einer größeren Arbeit über Lyrik, die ebenfalls nicht erhalten ist; wahrscheinlich wurde sie nicht abgeschlossen, möglicherweise ist sie identisch

mit der Einleitung zur geplanten Edition von Fritz Heines Nachlaß gewesen. Verschollen ist schließlich die Übersetzung von Prousts »Sodome et Gomorrhe«.

3. Die Bestände des Berliner Nachlaßteils sowie die Manuskripte im Besitz von Heselhaus konnten für die Ausgabe nicht benutzt werden. Im letzteren Fall können die Herausgeber hoffen, daß es kein namhafter Schade ist, der der Ausgabe durch die Unzugänglichkeit, wo nicht den Eigensinn eines Vertreters der Wissenschaft erwächst, die, seit von einem anderen ihrer Repräsentanten das Trauerspielbuch als Habilitationsschrift abgelehnt wurde, kein rechtes Verhältnis zu Benjamin zu gewinnen vermochte. Das Fehlen der in Berlin vorhandenen Radiotexte bedeutet dagegen die empfindlichste Lücke im Textbestand der Ausgabe, die deswegen eine – von Benjamin selbst offenbar unterschätzte – Seite seiner Produktion nur ganz unzulänglich dokumentieren kann. Alle Versuche der Herausgeber, das in der DDR vorhandene Material benutzen oder auch nur einsehen zu können, sind gescheitert; weder das Deutsche Zentralarchiv noch die Deutsche Akademie der Künste haben Gründe für ihre Verweigerung der Kooperation genannt. Die Herausgeber konnten sich des Eindrucks nicht erwehren, als wollten hier die Institutionen eines sozialistischen Staates demonstrieren, daß auch von ihnen leider noch gilt, was Gerhard Seidel zufolge auf den Privatbesitz von Autographen beschränkt sein soll: »Einsichtnahme und wissenschaftliche Benutzung sind mitunter personen- gebunden oder nur beschränkt möglich; die Erlaubnis zur fotomechanischen Vervielfältigung wird nicht immer gegeben. Die Forschung, insbesondere die Edition, kann in solchen [...] Fällen ernsthaft behindert bzw. lahmgelegt werden.«<sup>19</sup>

Bei den in Berlin vorhandenen Arbeiten für den Rundfunk, die in der Ausgabe fehlen müssen, handelt es sich um Texte mit folgenden Titeln: »Berliner Puppentheater«, »Das dämonische Berlin«, »Ein Berliner Straßenjunge«, »Berliner Spielzeugwanderung I und II«, »Berliner Dialekt«, »Straßenhandel und Markt in Alt- und Neu-Berlin«, »Borsig«, »Theodor Hosemann«, »Mietskasernen«, »Wanderung durch die Mark Brandenburg«, »Besuch im Messingwerk«, »Wahre Geschichten von Hunden«, »Räuberbanden im alten Deutschland«, »Hexenprozesse«, »Die Bastille«, »Caspar Hauser«, »Cagliostro«, »Dr. Faust«, »Zigeuner«, »Theaterbrand in Kanton«, »Erdbeben von Lissa«.

19 G. Seidel, Die Funktions- und Gegenstandsbedingtheit der Edition untersucht an poetischen Werken Bertolt Brechts. Berlin 1970, S. 26.

bon«, »Mississippi-Überschwemmung von 1927«, »Untergang von Herkulanum und Pompeji«, »Eisenbahnkatastrophe von Firth of Tay«, »Briefmarkenschwindel«, »Leben, Meinung und Taten des Hieronymus Jobs von Kortum«, »Bootleggers«. Diese Texte – sie scheinen Vorlagen zu Sendungen für Kinder und Jugendliche darzustellen – dürften in ihrer Mehrzahl 1930 und 1931 entstanden sein. Zur selben Zeit schrieb Benjamin die gleichfalls nur in Berlin vorhandenen Radiotexte »Pariser Köpfe«, »Buch und Film«, »Gides Berufung« und »Thornton Wilders ›Cabala‹«. Schließlich befindet sich in Berlin ein Streitgespräch über Literatur, das Benjamin mit Wilhelm Speyer führte<sup>20</sup>.

Neben diesen verschollenen oder gegenwärtig unzugänglichen Manuskripten fehlen in der Ausgabe drei weitere Gruppen von Texten.

4. Auf einen vollständigen Abdruck der ausgesprochenen Jugendschriften Benjamins ist verzichtet worden; es sind das in erster Linie Erzählungen, die, vor 1913 geschrieben, allenfalls von biographischem Interesse sind. Es erschien den Herausgebern nicht angängig, sie in einer Ausgabe auszubreiten, welche der sachlichen Bedeutung ihres Autors Gerechtigkeit widerfahren lassen möchte<sup>21</sup>.

5. Verzichtet wurde auch auf einen Abdruck von Gedichten Benjamins. – Benjamin schrieb eine Sonettenfolge auf den Tod von Fritz Heinle und Rika Seligson, sowie an seine Frau und an Asja Lacis gerichtete Gedichte: alle sind verschollen oder verloren. Erhalten blieben lediglich wenige Gedichte aus Benjamins Jugend und einige der an Julia Cohn gerichteten Verse. Die letzteren können aus Gründen des Personenschutzrechts zur Zeit nicht veröffentlicht werden. Unter diesen Umständen glaubten die Herausgeber, auch von einem Abdruck der Jugendgedichte absehen zu sollen, die Benjamins lyrische Produktion doch nur ganz unzulänglich repräsentieren würden.

6. Darüber hinaus ist die Ausgabe insofern unvollständig, als aus wirtschaftlichen Gründen von Benjamins Übersetzungen, zumindest vorerst, allein die Baudelaire-Übertragungen abgedruckt werden können. Nach dem Urteil der Herausgeber bil-

20 vgl. für diese Angaben Sabine Schiller, Zu Walter Benjamins Rundfunkarbeiten, in: Literatur und Rundfunk 1923–1933. Hg. von Gerhard Hay, Hildesheim 1975, S. 309–317; über die Zuverlässigkeit der Angaben von Schiller jedoch die vorliegende Ausgabe, Bd. 2, S. 1442, Anm.

21 vgl. die vorliegende Ausgabe, Bd. 4, S. 1074 f.

det – anders als die Jugendnovellen und das von den Gedichten Erhaltene – Benjamins Übersetzungsarbeit insgesamt, vor allem aber die dem Werk Prousts gewidmete, einen wesentlichen und überaus bedeutenden Bestandteil seiner Produktion; sie rechnen damit, daß es später möglich sein wird, die Übersetzungen der Ausgabe anzugliedern.

Abgesehen von den bezeichneten Einschränkungen umfaßt die Ausgabe selbstverständlich Benjamins Schriften vollständig.

#### 4. GLIEDERUNG DER AUSGABE

Angesichts der drei für die Edition des Gesamtwerks eines Autors sich anbietenden Gliederungsprinzipien – der Anordnung seiner Schriften nach der Chronologie ihrer Entstehung, der Anordnung unter Aspekten der literarischen Form und der nach inhaltlich-thematischen Korrespondenzen – haben die Herausgeber für eine Kombination der beiden letzten sich entschieden. Die Schwierigkeit, ein angemessenes Gliederungsprinzip für die Ausgabe zu finden, resultiert fraglos aus dem, was Adorno den paradoxen Nominalismus des Benjaminschen Denkens genannt hat und was darin sich niederschlägt, daß nahezu jeder einzelne Text dieses Autors eine ihm spezifische Form gefunden hat. Manchmal schien es den Herausgebern, als stelle der Aufbau der Ausgabe sie vor die Aufgabe einer Zirkelquadratur: einerseits war ihr die größtmögliche Brauchbarkeit und Übersichtlichkeit zu verleihen, andererseits sollte doch nirgendwo dem einzelnen Text durch eine ihm äußerliche Konstellation, durch ›Einordnung‹ oder gar ›Unterordnung‹ innerhalb des *œuvre* Gewalt angetan werden.

Die chronologische Anordnung – bei umfangreicheren Gesamtwerken oft mehr eine Verlegenheit, durch die der Editor sich einer seiner wichtigsten Aufgaben entzieht – mußte im Fall der Benjaminschen Schriften schon deshalb ausscheiden, weil die Entstehungsdaten bei den meisten seiner Arbeiten nicht hinreichend sich sichern lassen. Fast niemals hat Benjamin seine Manuskripte datiert, auch Briefe und Tagebücher bieten nur selten Hinweise auf das genaue Entstehungsdatum bestimmter Arbeiten. Dabei ist Benjamins Handschrift seit der Jugend ihrem ganzen äußerst

differenzierten Duktus nach im wesentlichen unverändert geblieben. Hinzu kommt, daß von Benjamin bevorzugte Papiersorten über Jahre, einige über Jahrzehnte hin benutzt wurden. So bieten auch Handschrift und Papier keine verlässlichen Anhaltspunkte bei Datierungsproblemen. Eine über weite Strecken auf bloße Vermutungen der Herausgeber angewiesene Chronologie aber schien ihnen als Gliederungsgesichtspunkt nicht vertretbar. Er hätte ihnen freilich auch dann sich verbotten, wenn jene Chronologie gesicherter wäre: ihnen war vorab daran gelegen, nicht eine museale Sammlung der Benjaminschen Schriften einzurichten, sondern den Anschein der Sterilität zu vermeiden, der gerade chronologisch exakten Anordnungen leicht anhaftet; sie glaubten, alles tun zu sollen, was der unabgelenkten inhaltlichen Rezeption irgend zugute kommt. – Die numerische Menge von Texten oft geringen Umfangs und divergentester Thematik, in denen das *œuvre* Benjamins sich darbietet, machte die Aufgabe unausweichlich, eine sinnvolle, in sachlichen Kriterien begründete Ordnung in die Texte zu bringen, die der Zufälligkeit ihrer häufig durch äußere Anlässe bedingten Entstehung überlegen war. Selbstverständlich mußten dabei zugleich die Wandlungen, die das Denken Benjamins in der Zeit erfahren hat, erkennbar bleiben.

Auf der Hand lag bei einem Autor wie Benjamin, für den das Problem der sprachlichen Darstellung von eminenter Bedeutung ist, eine erste, grobe Gliederung nach abgeschlossenen und Fragment gebliebenen Texten. Die Zuordnung zur einen oder anderen Gruppe war im allgemeinen unproblematisch. So enthält die Ausgabe der »Gesammelten Schriften« in den ersten vier Bänden die von Benjamin selbst zum Druck gebrachten Arbeiten sowie solche Texte aus dem Nachlaß, die als abgeschlossen gelten können. Die beiden letzten Bände umfassen die Fragmente. Der fünfte Band ist dem Passagenwerk vorbehalten. Im sechsten werden die übrigen erhaltenen Fragmente, Notizen und Entwürfe gesammelt, soweit sie nicht Vorstufen zu abgeschlossenen Arbeiten darstellen; in diesem Fall wird das fragmentarische Material in den Apparaten der Texte, zu denen es jeweils gehört, benutzt. Ferner wird der sechste Band Benjamins Tagebücher, die »Berliner Chronik« sowie andere autobiographische Aufzeichnungen enthalten; diese Texte haben insofern ebenfalls Fragmentcharakter, als sie nur in der Gestalt von ersten Nieder-

schriften vorliegen und vom Autor nicht zur Veröffentlichung bestimmt waren.

Für die weitere Aufgliederung der abgeschlossenen Arbeiten glaubten die Herausgeber anfangs, einen deutlichen Hinweis in Benjamins Satz zu besitzen, demzufolge es dem philosophischen Schrifttum – und er forderte es emphatisch gerade von dem, was er selbst dazu beizutragen bestrebt war – eigen sei, »mit jeder Wendung von neuem vor der Frage der Darstellung zu stehen«<sup>22</sup>. Das aber verweist die Darstellung auf literarische Formen und die Arbeit an ihnen. Die Kritik indessen, wie sie an dem Gattungsbegriff als einem Gliederungsprinzip bei der Edition nachklassischer Dichter geübt wurde, bestätigte sich auch an der philosophischen Prosa Benjamins. Eine Gruppierung der Benjaminschen Texte nach geläufigen literarischen Formen oder gar Gattungen läßt sich streng nicht durchführen. Wohl gibt es nicht wenige Arbeiten von Benjamin, deren Zusammengehörigkeit durch Kriterien solcher Formen hinlänglich bestimmt wird – in der vorliegenden Ausgabe dürfte das für die Gruppen der »Vorträge und Reden«, der »Satiren, Polemiken, Glossen«, der »Illustrierten Aufsätze«, der »Hörmodelle« und der erzählenden Texte am unverfänglichsten gelten. Im Hinblick auf das Gesamtwerk war jedoch zu konstatieren, daß Benjamin nur soweit eines gesetzten – sei es des überkommenen, sei's eines autonom begründeten – Formenkanons sich bediente, wie die Formen nicht dem jeweiligen inhaltlich spezifischen Themenkomplex Zwang antaten, also der Gehalt selber konstitutiv für Formwahl, Formmodifikation, ja ungeläufigen und originellen Formgebrauch wurde. Archaische Formen wie Kommentar und Traktat sind bei Benjamin gerade durch strengste, von der inneren Denkbewegung geforderte Anwendung wieder zu authentischen Gattungen geworden – zu ungeläufigen im Sinn der Rettung eines längst Verschwundenen und Aufgebrauchten. Der behandelte Gegenstand bedingte die Form seiner Behandlung: hatte keine etablierte vor sich, sondern trieb in dialektischem Prozeß die ihm adäquate neu hervor. Die für Benjamins Produktion vielleicht spezifischste Form, der Essay in dem Sinn, wie er zuerst von Lukács als literarische Form sui generis erkannt wurde, ist etwa formal deutlich unterschieden von einer



Reihe anderer Arbeiten des Autors, die zwar gleichfalls den Charakter des Versuchs an sich tragen, aber ohne jenes Moment ästhetischer Geschlossenheit, das dem Essay eignet; Arbeiten, die am ehesten als theoretische Studien zu bezeichnen sind. Während Benjamins eigentliche Essays allesamt literarischen oder ästhetischen Gegenständen gewidmet sind, handeln seine Studien philosophische Themen in eher traditionellem Sinn ab. Auch wo solche Studien von literarischen Gegenständen ausgehen, wie im Fall der frühen Arbeit über Hölderlin, ist ihr Gehalt metaphysisch-geschichtsphilosophischen Charakters. Für die Hölderlin-Arbeit besagt das, daß sie Texten wie dem »Programm einer kommenden Philosophie« oder der »Kritik der Gewalt« näher steht als den literaturkritischen Essays über Gottfried Keller oder über den Surrealismus. Von den literarischen Essays wiederum eindeutig abgrenzbar ist eine andere Gruppe von Texten, die seit Ende der zwanziger Jahre entstanden und formal charakterisiert sind durch eine bestimmte Aggressivität in der Argumentation sowie durch eine äußerst bedachte Vereinfachung der sprachlichen Mittel. Der Form dieser Arbeiten – die Herausgeber haben sie als »Kulturpolitische Artikel und Aufsätze« zusammengestellt – korrespondiert ein gemeinsamer Gehalt: die Absicht, in den literarischen Tageskampf unmittelbar einzugreifen. Es erwies sich sodann, daß die so – auf Grund eingehender, hier nur kursorisch angedeuteter Erwägungen – gebildeten Gruppen von Arbeiten jeweils in bestimmten Perioden des Benjaminschen Denkens entstanden sind oder vorherrschten. Die Mehrzahl der »Metaphysisch-geschichtsphilosophischen Studien« etwa wurde zwischen 1914 und 1921 geschrieben; später bediente Benjamin sich nur noch gelegentlich dieser Form, ohne sie freilich jemals ganz aufzugeben. »Literarische und ästhetische Essays« schrieb er seit Beginn der zwanziger Jahre bis zum Ende seines Lebens: sie markieren die Ablösung seines Denkens von traditioneller Philosophie und die Bindung an konkrete Texte, die dann beibehalten wurde. Das Ende der zwanziger und der Anfang der dreißiger Jahre waren die Periode der »Kulturpolitischen Artikel und Aufsätze«, die Benjamins Versuch der Aneignung des Marxismus bezeichnen; 1933 verlor diese Form der Schriftstellerei ihr Angriffsobjekt. – Aufschlüsse solcher Art dürften für die Entwicklung Ben-

jamins Wesentlicheres betreffen, als einer abstrakt-chronologischen Darbietung des Gesamtwerks erreichbar wäre. – Bei dem Aufbau der Ausgabe, zu dem die Herausgeber schließlich gelangt sind, kontrollieren sich gleichsam formale und inhaltliche Kriterien wechselseitig. Einzelne Texte, die sich nirgends recht einfügen wollten, wurden am Ende denjenigen Gruppen zugeschlagen, zu denen sie ihrem Inhalt nach gehören, anstatt daß sie äußerlich klassifiziert worden wären.

Im einzelnen gliedert die Ausgabe sich folgendermaßen:

1. Der erste Band vereinigt die für Benjamins Philosophie zentralen, auch äußerlich umfangreichsten Abhandlungen, deren jede einzelne eine eigene Form repräsentiert, wo nicht konstituiert: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, *Goethes Wahlverwandtschaften*, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* sowie aus dem Komplex des Passagenwerks die von Benjamin selbst abgezweigten, als einzige abgeschlossenen Texte: den Kunstwerk-Aufsatz, die Arbeiten über Baudelaire und die Thesen *Über den Begriff der Geschichte*.

2. Der zweite Band umfaßt die übrigen theoretischen Aufsätze, Essays und Vorträge in sieben Abteilungen: *Frühe Arbeiten zur Bildungs- und Kulturkritik*, *Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien*, *Literarische und ästhetische Essays*, *Ästhetische Fragmente*, *Vorträge und Reden*, *Artikel für Enzyklopädien* und *Kulturpolitische Artikel und Aufsätze*.

3. Der dritte Band enthält von der kurzen Anzeige bis zur Besprechung mit Abhandlungscharakter sämtliche *Kritiken und Rezensionen* literarischer Neuerscheinungen; hier war eine Formenfülle – Funktionale differentester literarischer Strategie – unter dem zentralen Gesichtspunkt der literaturkritischen Wirksamkeit Benjamins zu dokumentieren.

4. Der vierte Band versammelt in einer ersten Abteilung spezifische Buchformen: die Baudelaire-Übertragungen, das Aphorismen- und Fragmentenbuch *Einbahnstraße*, das Briefbuch *Deutsche Menschen* und die *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Die zweite Abteilung des Bandes enthält in sieben weiteren Gruppen *Denkbilder*; *Satiren*, *Polemiken*, *Glossen*; *Berichte*; *Illustrierte Aufsätze*; *Hörmodelle*; *Geschichten und Novellistisches* sowie *Miszellen*.

Innerhalb jeder Gruppe, beim ersten und dritten Band inner-

halb der Bände selber, finden sich die Arbeiten chronologisch angeordnet. Dabei ist für den ersten Band und die erste Abteilung des vierten Bandes die absolute Chronologie der Entstehung gesichert. Beim zweiten und dritten Band sowie bei der zweiten Abteilung des vierten Bandes mußte für die von Benjamin selbst publizierten Arbeiten im allgemeinen an die Stelle der Entstehungschronologie die der Erstpublikation treten – deren Datum jedoch meistens von dem der Entstehung nicht weit abliegt –, für aus dem Nachlaß publizierte Arbeiten im allgemeinen die relative Chronologie ihrer Entstehung. Bei einigen Rezensionen des dritten Bandes ist die Unsicherheit der Einordnung am größten: hier mußten die Herausgeber sich damit begnügen, nicht zu datierende Arbeiten am Ende der Jahre einzuordnen, in denen die rezensierten Bücher erschienen waren.

Auf die Untergliederung der Fragmentenbände kann an dieser Stelle nicht im einzelnen eingegangen werden: die Überlegungen der Herausgeber hierzu sind noch nicht abgeschlossen. Der Abdruck des Passagenwerkes hat der von Benjamin selbst besorgten Anordnung der Aufzeichnungen zu folgen, so viele Probleme diese der Rezeption auch bietet; die Fragmente des sechsten Bandes dürften sich am sinnvollsten in einer Anordnung nach Themenkreisen, die autobiographischen Schriften in einer nach der Chronologie der behandelten Ereignisse darstellen lassen.

Vor Inkonsequenzen bei der Anwendung ihrer Gliederungsprinzipien haben die Herausgeber sich da nicht gescheut, wo solche dem Aufbau einzelner Bände zugute kamen. Dem dienen etwa die einzelnen Bänden beigegebenen Anhänge – ihre Einrichtung wird an den entsprechenden Stellen des Anmerkungsapparats begründet –, aber auch die Aufnahme der »Zentralpark«-Fragmente in den Textteil des ersten Bandes. Die Gliederung kann niemals Selbstzweck in einer Edition sein; deren konstitutive Einheit ist das einzelne Werk, seinen Stellenwert im Ganzen muß die Gliederung zu artikulieren suchen.

##### 5. ZUR WAHL DER DRUCKVORLAGEN

Die Entscheidung, ob eine historisch-kritische oder eine kritische Ausgabe zu veranstalten sei, hatten die Herausgeber nicht zu

treffen: eine historisch-kritische Gesamtausgabe der Schriften Benjamins wäre weder zu finanzieren gewesen, noch hätte sie in anderen als schlechterdings unvertretbar großen Zeiträumen abgeschlossen werden können. Durch den damit gesetzten Verzicht auf die Dokumentation der Entstehungsprozesse von Benjamins Schriften gewann die Frage an Bedeutung, welche Zeugen bei mehrfach überlieferten Arbeiten als Druckvorlage zu wählen wären. In der Ausgabe gelangen in diesen Fällen jeweils die Texte letzter Hand zum Abdruck. Für Benjamins Schriften gilt nahezu ausnahmslos, daß der »authentische Text am Ende der Reihe der Entstehungsvarianten steht, soweit es für das einzelne Werk handschriftliche Entwürfe«<sup>23</sup> oder andere Vorstufen gibt. Lediglich bei solchen Arbeiten, deren gedruckte Fassung Fremdkorrekturen – meist Eingriffe von Redaktionen – aufweist, die Benjamin zwar zugelassen und insofern formal autorisiert hat, deren Billigung aber eindeutig eine Konzession um des unbehinderten Druckes der fraglichen Arbeit willen darstellte, bildet der Textzustand unmittelbar vor den Fremdkorrekturen den authentischen Text. Die gelegentlich vertretene »prinzipielle Gleichwertigkeit aller überlieferten Textstufen in der Edition«<sup>24</sup> ist für die Edition von Benjamins Schriften abzulehnen. Bei Benjamin stellt es sich so dar: einmal abgeschlossene Arbeiten hat er nur ganz selten einer späteren Umarbeitung unterworfen. Auch dort, wo eine Arbeit in zwei oder mehr Versionen überliefert ist, sind diese unmittelbar oder doch sehr schnell hintereinander entstanden. Der Prozeß, dem solche Arbeiten unterlagen – zahlreiche, vor allem kürzere Texte erhielten bereits in der ersten Niederschrift ihre endgültige Gestalt –, galt kaum jemals einer inhaltlichen Revision des schon in den Vorstufen Fixierten, er ist fast immer Arbeit und Anstrengung des Gedankens selbst und seiner Formulierung. Deshalb ist im allgemeinen die Rede von verschiedenen Versionen oder Fassungen eines Textes bei Benjamin eher irreführend<sup>25</sup>.

23 Friedrich Beißner, Editionsmethoden der neueren deutschen Philologie, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie, Bd. 83, 1964; Sonderheft zur Tagung der deutschen Hochschulgermanisten vom 27. bis 31. Oktober 1963 in Bonn, S. 76.

24 G. Seidel, Die Funktions- und Gegenstandsbedingtheit der Edition, a. a. O., S. 65; vgl. auch ebd., S. 145.

25 Wenn im folgenden dennoch auf diese Begriffe nicht verzichtet wird, so sollte die von dem beschriebenen Sachverhalt involvierte Einschränkung berücksichtigt werden.

In der Regel liegen seine Arbeiten in einer definitiven Version vor – sei es der des von ihm selbst überwachten Drucks, sei es der des letzten Korrekturstands einer Handschrift oder eines handschriftlich durchgesehenen Typoskripts –; die vorausgegangenen Arbeitsstufen bezeugen das Bemühen des Autors, die definitive Form zu gewinnen. Nur diese darf für autorisiert gelten, wenn der Begriff der Autorisierung mehr als jenes Alleräußerlichste bedeuten soll, daß ein Text von diesem Autor herühre. Wird bereits bei Dichtungen durch die These, alle überlieferten, für die Genesis eines Werkes bedeutsamen Texte seien grundsätzlich von gleichem Wert, *ein* Interesse der Wissenschaft verabsolutiert – im Grunde das positivistische an der Entstehungsgeschichte –, so ist es philosophisch-theoretischen Texten wie denen Benjamins vollends unangemessen. Gerade ein Denken, dem Genesis und Geltung als durcheinander vermittelt sich darstellen, wird die Genesis nicht mit Entstehung und Entwicklung verwechseln. Der Weg, auf dem ein Theorem gewonnen wird, bleibt diesem selbst, seinem Wahrheitsgehalt, peripher; *wie* ein Theoretiker jeweils zu seinen Erkenntnissen gelangt ist, mag von denkpsychologischem Interesse sein, für das Erkannte und seine Wahrheit ist es irrelevant. Der Benjamin-Editor kann sich nicht davon dispensieren, unter mehreren Zeugen den autorisierten zu ermitteln und dessen Text als authentischen im Textteil abzudrucken.

In den wenigen Fällen, in denen eine Arbeit Benjamins in zwei Versionen überliefert ist, die als gleich autorisiert gelten müssen, wurden beide im Textteil der Ausgabe hintereinander abgedruckt; solche Entscheidungen waren im Apparat gesondert zu begründen. Ungleich häufiger sind Fälle, in denen von derselben Arbeit mehrere Fassungen vorliegen, jedoch jeweils eine Fassung mit Sicherheit als solche letzter Hand anzusehen ist, während die übrigen Versionen zwar zeitlich »überholt« sind, aber doch gegenüber der für endgültig erkannten Version selbständig bleiben, d. h. deutlich von ihr unterschieden und abgeschlossen sind. Dieser Fall ist meistens dann gegeben, wenn eine Fassung von Benjamin zum Druck bestimmt oder gar von ihm zum Druck gegeben wurde, frühere, mehr oder weniger stark abweichende Versionen jedoch zumindest formal druckreif, vor allem also durchformuliert sind; gelegentlich sind derartige Vor-

stufen ausführlicher als die Druckfassung. Hier wurde generell die für endgültig erkannte Version in den Textteil aufgenommen, ihre Vorstufen kann der Benutzer der Ausgabe dem Apparatteil entnehmen.

Da die äußeren Gegebenheiten in der Überlieferung mehrfach bezeugter Arbeiten Benjamins sehr uneinheitlich sind, mußten auch die Kriterien, nach denen der authentische, in den Textteil der Ausgabe aufzunehmende Text zu ermitteln war, entsprechend differenziert werden. Das Studium der verschiedenen Typen von Überlieferungen Benjaminscher Arbeiten ließ die Herausgeber die folgenden Entscheidungen treffen:

1. Bei nur in einer Handschrift überlieferten Arbeiten wurde der letzte Korrekturstand im Textteil abgedruckt.
2. Bei nur handschriftlich, aber in mehreren Handschriften überlieferten Arbeiten ist über den im Textteil zu druckenden Text nach vorab immanenten Kriterien entschieden worden; dafür boten sich vor allem Stringenz der Gedankenentwicklung und Grad der Durchformulierung an. Nur in zweiter Linie war der geringere Grad an offensichtlichen Verschreibungen als Kriterium heranzuziehen: er erlaubt bei Benjamin selten etwas über den Entwurf- oder Reinschriftcharakter einer Handschrift auszumachen.
3. Bei sowohl handschriftlich wie in Typoskriptform bezeugten Arbeiten mußte grundsätzlich das Typoskript als später entstanden angesetzt und dementsprechend dann im Textteil gebracht werden. Benjamins Typoskripte – soweit sie nicht frei diktiert wurden – dürften im allgemeinen von Sekretärinnen nach dem Diktat des Autors hergestellt worden sein, der sich dabei auf handschriftliche Vorlagen stützte; beim Diktat pflegte Benjamin den Text der Handschriften zu verändern.
4. Sind Arbeiten in verschiedenen Typoskripten überliefert, so wurde die Fassung letzter Hand wiederum nach immanenten Kriterien ermittelt; sind sie in mehreren Durchschlägen von einem Typoskript überliefert, wurde der letzte Korrekturstand desjenigen Durchschlags, der den höchsten Korrekturstand aufweist, in den Textteil aufgenommen.
5. Bei sowohl als Typoskript wie in zeitgenössischen Abdrucken überlieferten Arbeiten war grundsätzlich der Druck als höher autorisiert anzusehen. Von seinen Büchern sowie zumindest in

der Regel auch von den Abdrucken seiner Arbeiten in Zeitschriften hat Benjamin selbst Korrektur gelesen. Für die zahlreichen in der »Literarischen Welt« – einer Wochenzeitung – publizierten Arbeiten ist dieses in zwei Fällen belegt, in den übrigen zu vermuten. Unwahrscheinlich dagegen ist, daß er auch die Abdrucke in der »Frankfurter Zeitung« und in anderen Tageszeitungen selber korrigieren konnte. Indessen entschieden auch hier die Herausgeber sich meistens für die Wiedergabe der tatsächlich gedruckten Fassung, da fast niemals nachzuweisen war, daß Typoskripte oder Manuskripte Benjamins Willen besser repräsentieren als die Abdrucke.

6. Sind Arbeiten im Druck, jedoch in handschriftlich korrigierten Exemplaren bezeugt, so wurden die Korrekturen in den Text des Textteils übernommen.

Selbstverständlich sind Kontaminationen verschiedener Textstufen prinzipiell vermieden worden. Über Textemendationen, die bei gedruckten Arbeiten, deren Text Verderbnisse oder Eingriffe von dritter Hand aufweist, vorgenommen wurden, wird unter 6.5 berichtet. – Abweichungen von den beschriebenen Prinzipien bei der Wahl der Druckvorlagen werden an den entsprechenden Stellen des Anmerkungsapparats begründet.

## 6. ZUR REVISION DES TEXTES

Insgesamt sind bereits die von Benjamin selbst zum Druck beförderten Arbeiten mit ungewöhnlich zahlreichen Korruptelen überliefert. Von den fünf Büchern, die er publiziert hat, bieten nur zwei – die Übertragung der Baudelaireschen »Tableaux parisiens« und die »Einbahnstraße« – leidlich gesicherte, für eine kritische Edition unproblematische Texte. Die Erstausgaben des »Begriffs der Kunstkritik in der deutschen Romantik«, des »Ursprungs des deutschen Trauerspiels« und des Briefbuchs »Deutsche Menschen« sind dagegen voll von Textverderbnissen, entstellten Zitaten und falschen Zitatnachweisen. Das Trauerspielbuch etwa, in dem es einige mehr als 500 Zitate und Verweise gibt, weist in über 400 davon Abweichungen von den Vorlagen auf, die vom Autor nicht beabsichtigt waren, also Zitationsfehler darstellen, welche die Herausgeber zu korrigie-

ren hatten. Desolater noch ist der Zustand der Abdrucke in Zeitschriften und Zeitungen. Kritische Texte ließen sich nur erstellen, indem der Editor auf die Manuskripte und Typoskripte des Nachlasses zurückging sowie auf die dort ebenfalls vorhandenen, von Benjamin so genannten »Handexemplare« der Abdrucke, in denen er oft redaktionelle Veränderungen zurückkorrigiert hatte. Wo immer solche Handexemplare, Typoskripte oder Manuskripte fehlten oder wo mit ihrer Hilfe eine problematische Textpassage nicht aufzuklären war, mußte auf die Entwürfe und Notizen rekurriert werden. Und zwar war ein derartiger Rekurs auf die Nachlaßmaterialien keineswegs nur bei Stellen problematischen Sinns notwendig sondern prinzipiell: die Problematik einer Stelle erschließt sich oft überhaupt erst von einer abweichenden Vorstufe aus. Zweifellos geht bei den zeitgenössischen Drucken der hohe Grad von Textverwitterung, der die Überlieferung der Benjaminschen Arbeiten kennzeichnet, häufig zu Lasten des Publikationsortes, aber durchaus nicht allein. Benjamin war seinen eigenen Arbeiten ein schlechter Korrektor. Der Zustand der erhaltenen Typoskripte, auch wenn es bei ihnen um Durchschläge der Druckvorlagen für die Erstdrucke sich handelt, ist selten besser: uneinheitliche Orthographie, verwirrende Interpunktionseigenheiten, nicht zählbare Zitationsfehler bestimmen das Bild hier wie in den Erstdrucken. Handschriftliche Zeugen Benjaminscher Arbeiten bergen wiederum andere Probleme. Anakoluthische und elliptische Formulierungen begegnen in ihnen; bei eiligem Schreiben finden sich Dittographien; einzelne Wörter sind dann gelegentlich ausgefallen, die von der Satzkonstruktion erfordert werden; bei überarbeiteten Texten blieben Wörter und Satzteile stehen, die gestrichen gehörten. – Die Herausgeber der Ausgabe entschieden sich für eine distinkte Behandlung von abgeschlossenen und Fragment gebliebenen Texten. Während es bei diesen galt, den Charakter des Beginns, das Tastende und Vorläufige zu bewahren, mußte für jene Arbeiten, in denen Benjamins Denken sich verbindlich manifestiert, ein integraler Text gewonnen werden. Im folgenden wird das Verfahren geschildert, das die Herausgeber bei der Revision der Texte der ersten vier Bände der Ausgabe anwandten; über die abweichende Textherstellung im fünften und sechsten Band wird in diesen selbst berichtet.



Die in Editionen des neunzehnten Jahrhunderts durchgängige Tendenz, das Gesamtwerk eines Autors einheitlichen Prinzipien der Textkonstituierung zu unterwerfen, ist von der Kritik längst als Einebnung des ›historischen Reliefs‹, als verfälschende »Ahistorizität« erkannt worden, wie es Ernst Grumach für die Weimarer Goethe-Ausgabe nachgewiesen hat<sup>26</sup>. »Die moderne Edition geht« – Manfred Windfuhr zufolge – »in ihrer Tendenz nach Individualisierung über den einzelnen Dichter hinweg auf das einzelne Werk zurück. Nicht nur mit dem Dogma des einheitlichen Schemas für alle Dichter, sondern auch mit der Forderung nach unbedingter Einheitlichkeit einer Gesamtausgabe wird gebrochen.«<sup>27</sup> Bei der Gesamtausgabe eines Philosophen wie Benjamin kann nicht anders verfahren werden. Auch für die Editorik muß das einzelne Werk in Benjamins Sinn Monade sein. Normierungen, die darüber hinausgehen, sind stets nur mit äußerster Behutsamkeit vorzunehmen. Sie haben ihre Grenze keineswegs erst dort, wo die Gestalt eines Textes seine Interpretation tangiert. Auch Druckbilder – so ließe ein Wort Benjamins sich variieren – haben ihre Aura, und die darf die Edition nicht zerstören: daß Benjamin »Sürrealismus« anstatt »Surrealismus« schrieb, mag eine Nuance, wenn nicht Quisquillie scheinen, gerade in der Nuance aber liegt unentfaltet etwas vom Spezifischen der Benjaminschen Surrealismus-Deutung. Andererseits kann eine kritische Edition, die mit dem bloß diplomatischen Abdruck oft entstellter Textzeugen sich nicht bescheiden will, auch nicht völlig von einer gewissen Vereinheitlichung entbunden werden. Demgemäß sind in der vorliegenden Ausgabe Schreib- und Druckfehler sowie eindeutige Irrtümer, zumal falsche Schreibweise von Eigennamen, irrige Jahreszahlen und Titelangaben stillschweigend korrigiert worden. Angesichts der differierenden Rechtschreibung in Benjamins Texten, der freien Anwendung syntaktischer und grammatischer Regeln und namentlich der eigenwilligen Interpunktion war den Herausgebern zunächst daran gelegen, anhand der Texte Prin-

26 vgl. Ernst Grumach, Probleme der Goethe-Ausgabe, in: Das Institut für deutsche Sprache und Literatur. Vorträge gehalten auf der Eröffnungstagung. Berlin 1954, S. 45.

27 Manfred Windfuhr, Die neugermanistische Edition. Zu den Grundsätzen kritischer Gesamtausgaben, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 31 (1957), S. 437.

zipien zu eruieren, nach denen Benjamin vorgegangen sein mochte. Einige meinten sie zu erkennen, etwa die äußerst sparsame Verwendung von Kommata vorab in den Arbeiten der frühesten und frühen Zeit: Benjamin eliminierte – oder, je nachdem, setzte – den grammatikalisch geforderten Beistrich zugunsten der Markierung allein des gedanklichen Hiatus, wohl auch um des – im Humboldtschen Sinn – rhetorischen Sprachvortrags willen. Jedoch fanden sich stets auch wieder so viele Inkonssequenzen, daß die Herausgeber sich nicht für befugt hielten, alle Abweichungen den mehr oder minder augenfälligen Prinzipien samt und sonders zu unterwerfen. Unter einem anderen Aspekt verhält es sich so, daß von Benjamin hergestellte Druckvorlagen und von ihm überwachte Drucke sich konventioneller Rechtschreibung und Interpunktion offenkundig stärker annähern als die nicht unmittelbar zum Druck bestimmten Aufzeichnungen. In einer gewissen Analogie dazu finden sich bereits innerhalb solcher der Selbstverständigung dienenden Aufzeichnungen wie in Benjamins Manuskripten insgesamt, namentlich denen aus verschiedenen Phasen ein und derselben Arbeit, variierende Schreibweise und Zeichensetzung. Angesichts dessen normierten die Herausgeber in der Regel nur widersprüchliche Schreibweisen innerhalb eines Textes und nahmen es in Kauf, daß, von einer Arbeit zur anderen – nicht zuletzt um der Aura einer jeden willen –, Orthographie, Interpunktion und Transliterationen in zahlreichen Fällen voneinander abwichen.

Bei der Textrevision wurde im einzelnen nach folgenden Regeln verfahren:

1. Die *Orthographie* ist zurückhaltend, aber durchgängig in der gesamten Ausgabe dem heutigen Gebrauch angeglichen worden. Davon ausgenommen blieben Normalisierungen, die den Lautstand verändert hätten, sowie Benjamin eigentümliche Besonderheiten. Keine Rücksicht wurde jedoch auf den Lautstand genommen, wenn es galt, eindeutige Fehler zu beseitigen; so ist etwa das von Benjamin häufiger gebrauchte »Alchemie« in »Alchimie« geändert worden oder »Physionomie« dann in »Physiognomie«, wenn letzteres gemeint ist. Charakteristische Besonderheiten von Benjamins Rechtschreibung sind lediglich innerhalb der einzelnen Texte, und zwar nach Maßgabe ihres überwiegen-

den Vorkommens, vereinheitlicht worden. Für das Trauerspielbuch ist es z. B. bezeichnend, daß von erdkundlichen Namen abgeleitete Wörter auf -er klein geschrieben werden (»wiener Possentheater«); diese Kleinschreibungen sind beibehalten bzw. hergestellt worden. Von Personennamen abgeleitete Adjektive werden dagegen im Trauerspielbuch abwechselnd groß oder klein geschrieben, ohne daß eine Form vorherrschte; hier wurde, dem heutigen Gebrauch entsprechend, Großschreibung durchgeführt, wenn das Adjektiv die persönliche Zugehörigkeit ausdrückt (»die Aristotelische Poetik«), Kleinschreibung dann, wenn das Adjektiv eine »Gattung«, den Geist der Person bezeichnet (»die platonische Rettung«, »der kantische Rigorismus«). Sehr unterschiedlich sind in Benjamins Texten Wörter französischen Ursprungs wiedergegeben. Obwohl Manuskripten entnommen werden kann, daß Benjamin eine deutsche Schreibweise solcher Wörter bevorzugte, wurde hier nicht eingegriffen. So steht »Nüance« neben »Nuance«, »Kai« neben »Quai« usw. Einzig der in Benjamins späterer Theorie zentrale Begriff »Chock«, den er in verschwindenden Ausnahmen auch »Schock« oder »hoc« schrieb, wurde einheitlich in der von Benjamin bevorzugten Schreibung wiedergegeben.

2. Die *Interpunktion* ist nahezu unverändert aus den jeweils gewählten Druckvorlagen übernommen worden. Satzzeichen setzte Benjamin, wie erwähnt, vorab in früheren Arbeiten sparsam. Nebensätze sind z. B. häufig nicht oder nur teilweise in Kommata eingeschlossen. Spätere Arbeiten nähern sich stärker der konventionellen Zeichensetzung, ohne doch jemals mit ihr zusammenzufallen. So finden sich auch in ihnen zahlreiche Kommata vor komparativisch gebrauchtem »wie« und »als«. Diese Eigentümlichkeiten blieben bewahrt, wo sie dem Verständnis keine Schwierigkeiten bieten. Gelegentlich freilich bereiten im Sinn reglementierter Interpunktion fehlende Kommata beträchtliche Verständnisschwierigkeiten. Deshalb haben die Herausgeber in Fällen, in denen von einer gedruckten oder als Typoskript überlieferten Arbeit gleichzeitig Handschriften mit Reinschriftcharakter vorlagen, dort Kommata eingefügt, wo sie zwar in der Druckvorlage ausgefallen sind, im Manuskript aber sich finden. Darüber hinaus wurde in allerdings seltenen Fällen, in denen es Mißverständnisse des Sinns auszuschließen galt,

gelegentlich ein Komma hinzugefügt oder gestrichen. Konsequenterweise vereinheitlicht wurde nur der Gebrauch des Apostrophs bei Elisionen: Apostrophe, die zu »s« verkürztes »es« bezeichnen, wurden belassen oder eingefügt (z. B. »ist's«); Apostrophe, die weggefallenes End-e ersetzen oder eine Verkürzung des Artikels »das« nach Präpositionen bezeichnen, wurden – wo sie in den Druckvorlagen sich finden – getilgt (z. B. »ich hab«, »durchs«). – Jonas Fränkel hat darauf hingewiesen, daß Goethe noch auf der Höhe seines Schaffens »die Interpunktion als eine Kunst bezeichnete, die er nie hätte lernen können«<sup>28</sup>; das mag vielleicht auch für Benjamin zutreffen, allein der freie, an kein äußerliches Reglement, aber darum gerade an Diffizilitäten des Gedankenduktus sich bindende Gebrauch der Interpunktion ist ein Charakteristikum der Benjaminschen Schriftstellerei.

3. *Zitate, Zitatnachweise und Verweise* sind soweit irgend möglich geprüft worden. Auslassungen in Zitaten wurden durch drei Punkte gekennzeichnet; dieses von Benjamin selbst, jedoch inkonsequent gehandhabte Verfahren wendeten die Herausgeber einheitlich in der gesamten Ausgabe an. Der Wortlaut der von Benjamin zitierten Stellen anderer Autoren stimmt in Drucken wie Manuskripten nur selten mit den Vorlagen überein. In einer Reihe von Fällen – so in seiner Dissertation – hat Benjamin Rechtschreibung und Zeichensetzung der Zitate modernisiert oder – wie in der Wahlverwandtschaftenarbeit – denen des eigenen Textes angeglichen. Dagegen war er etwa im Trauerspielbuch erkennbar bemüht, diplomatisch getreu zu zitieren, ohne diese Treue auch nur annähernd verwirklichen zu können. Bei den Hörmodellen »Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben« und »Lichtenberg« hat Benjamin offensichtlich in der Absicht völlig frei zitiert, die Zitate – die oft als solche gar nicht kenntlich sind – der sprachlichen Gestalt der ganzen Arbeit zu integrieren. Die Herausgeber haben die jeweilige Benjaminsche Zitierweise dort respektiert, wo ihr erkennbar ein Prinzip zugrunde liegt, dieses dann jedoch strenger durchgeführt als der Autor selbst. In allen übrigen Fällen – und diese betreffen die überwiegende Mehrzahl vor allem der weniger umfangreichen Arbeiten – brachten die Her-

28 Jonas Fränkel, *Dichtung und Wissenschaft*. Heidelberg 1954, S. 159.

ausgeber die Zitate in Übereinstimmung mit ihren Quellen. Bei den auch hier gelegentlich auftretenden einzelnen, möglicherweise beabsichtigten Abweichungen vom Original, sowie in den seltenen Fällen, in denen ein unkorrektes Zitat seine Interpretation durch Benjamins Text beeinflußt, wurde die Zitierweise der Druckvorlagen beibehalten, der korrekte Wortlaut des Zitats im Apparat gebracht. Wo Benjamin umfangreichere Texte anderer Autoren seinen eigenen Arbeiten inkorporierte, wurden die fremden Texte einheitlich in Kursivschrift gesetzt. Das betrifft nicht etwa längere Zitate, sondern allein fremde Texte, zu denen der Benjaminsche sich als Kommentar oder Einleitung verhält. Beispiele hierfür sind die Jochmann-Publikation, das Briefbuch »Deutsche Menschen« sowie mehrere montageförmige Arbeiten aus der Gruppe »Miszellen« des vierten Bandes. – Sofern Benjamin selbst Zitatnachweise gegeben hat, ist deren in den einzelnen Arbeiten unterschiedliche, aber stets vom üblichen Gebrauch abweichende Form respektiert worden; innerhalb der einzelnen Arbeiten wurden die Nachweise entsprechend der jeweils überwiegend anzutreffenden Form vereinheitlicht. In zahllosen Fällen waren dabei die Angaben der Druckvorlagen zu korrigieren und zu ergänzen. Entsprechend ist auch bei Verweisen verfahren worden.

4. *Hervorhebungen* Benjamins in seinen Arbeiten wurden einheitlich in der Ausgabe durch Kursive wiedergegeben. In solchen Texten, die ursprünglich in Zeitungen oder Zeitschriften publiziert wurden, finden sich häufig auch Begriffe, Namen und Buchtitel durch Kursivdruck oder Sperrungen hervorgehoben; da derartige typographische Gebräuche im allgemeinen Eigenheiten der betreffenden Redaktionen waren, sind sie von den Herausgebern zumeist getilgt worden. Beibehalten wurden Hervorhebungen dieser Art jedoch immer dann, wenn die Möglichkeit nicht auszuschließen war, daß Benjamin sie beabsichtigte, insbesondere wenn die Hervorhebungen auch in Typoskripten oder Manuskripten sich finden oder besserem Verständnis dienlich sind.

5. Zu *Emendationen* sahen die Herausgeber sich veranlaßt, wenn aufgrund der kritischen Prüfung von der Druckvorlage vorausliegenden Textzeugen Korruptelen identifiziert wurden. Bei veröffentlichten Arbeiten konnte oft auf die handschriftlich

korrigierten Abdrucksexemplare, die sich im Frankfurter Archiv befinden, oder auf korrigierte Abdrucke in der Sammlung Schollem zurückgegriffen werden. Es muß jedoch damit gerechnet werden, daß – zumal bei den Zeitungs- und Zeitschriftenabdrucken – zahlreiche, wenn auch meist wohl nur geringfügige redaktionelle oder Setzereingriffe in Orthographie, Interpunktion und in die Schreibweise transliterierter Namen und Begriffe vorgenommen wurden. Da nur in wenigen Fällen die Druckvorlage, die Benjamin einer Redaktion einsandte, erhalten ist, andererseits aber in den von ihm handschriftlich korrigierten Drucken in der Regel nur die größten Versehen sich vermerkt finden, ist anzunehmen, daß die Anzahl solcher Korruptelen, die die Herausgeber nicht rückgängig machen konnten, erheblich ist. – Ungleich gravierender sind jene Textverderbnisse, die Benjamin selbst zu verantworten hat: Irrtümer, die in einer bestimmten Phase der Arbeit an einem Text sich eingeschlichen haben und dann vom Manuskript ins Typoskript, aus diesem in den Druck fortgeschleppt wurden. Hier half nur – mit wie viel, am Ende oft doch nicht belohnter Mühe das auch verbunden war –, der Beißnerschen Anweisung zu folgen: »Zur Recensio neuerer Schriften [...] gehört auch die genaue Durcharbeitung der oft ganz anders angelegten Entwürfe und frühen handschriftlichen Fassungen, auch ihre meistens nicht leichte Datierung, die Feststellung der Reihenfolge.«<sup>29</sup> Nur soweit Textverderbnisse mit Hilfe älterer Fassungen nicht zu emendieren waren oder wo solche fehlen, wurde zu Konjekturen gegriffen. Diese Arbeit der Textbesserung ist empirisch kaum jemals abschließbar; die Herausgeber haben das ihnen Mögliche getan, sind sich jedoch bewußt, daß manches zu tun bleibt. – Eine dritte Gruppe von Textemendationen, die in der Ausgabe sich finden, betrifft die schon erwähnten Eingriffe von dritter Hand beim Abdruck Benjaminscher Arbeiten. Sie wurden rückgängig gemacht, wo immer handschriftlich korrigierte Exemplare der Drucke, seltener auch Typoskripte das erlaubten. Wenn solche Eingriffe durch zugänglich gewesene Briefe bekannt, die ursprünglichen Versionen aber nicht erhalten geblieben sind, ist der Sachverhalt im Apparatteil der Ausgabe dokumentiert worden.

29 F. Beißner, a. a. O., S. 88.

6. Sämtliche Hinzufügungen der Herausgeber wurden im Textteil der Ausgabe in Winkelklammern < > gesetzt<sup>30</sup>.

*Exkurs: Publikationen in der Zeitschrift für Sozialforschung*

Die Veränderungen, Eingriffe und Entstellungen, welche Zeitungs- und Zeitschriftenredaktionen an Arbeiten Benjamins vornahmen oder veranlaßten, haben verschiedene Bedeutung und sind von unterschiedlichem Gewicht. Wenn die »Literarische Welt« in dem Bericht über eine Kraus-Vorlesung Passagen gegen Alfred Kerr milderte<sup>31</sup>, dann war es fraglos sein eigenes Schicksal in der »Fackel«, das dem Herausgeber Willy Haas den Rotstift lenkte. Die Ablehnung der ersten Fassung der »Strengen Kunstwissenschaft« durch die »Frankfurter Zeitung« findet ihre Motivierung darin, daß deren Feuilletonredakteure in dem kunstwissenschaftlichen Methodenstreit zwischen Riegl- und Wölfflin-Schule auf der Seite der letzteren standen<sup>32</sup>. Ferdinand Lion verstümmelte Benjamins Bericht über das Institut für Sozialforschung wahrscheinlich weniger, weil er diesen für »kommunistisch« hielt<sup>33</sup> – das war er gar nicht –, als weil es zur Charaktermaske des Redakteurs gehört, grundsätzlich »zu wenig Platz« zu haben. Das war keineswegs auf bürgerliche Redaktionen beschränkt. So wurde etwa von der »Neuen Weltbühne« die Besprechung eines Romans von Anna Seghers vollkommen entstellt; hinzu kamen hier freilich politische Motive: das von Benjamin benutzte – und ausdrücklich gegen »Befreiung« abgesetzte – Wort »Erlösung« wurde von der Redaktion kurzerhand durch »Befreiung« ersetzt und so auf Parteilinie gebracht<sup>34</sup>. Auch wenn Benjamin gegen derartige Behandlungen seiner Arbeiten niemals öffentlich protestiert zu haben scheint, sind die in solcher Form publizierten Texte doch keinesfalls als

30 In dem als erstem abgeschlossenen Band 4 der Ausgabe sind die Herausgeber-Einfügungen in eckige Klammern [] gesetzt worden; in den wenigen Fällen, in denen in Texten des Bandes 4 Benjamin selbst eckige Klammern benutzte, wurde das im Anmerkungsteil angegeben.

31 vgl. die vorliegende Ausgabe, Bd. 4, S. 1038 f.

32 vgl. a. a. O., Bd. 3, S. 652–660.

33 vgl. a. a. O., Bd. 3, S. 681–686.

34 vgl. a. a. O., Bd. 3, S. 537 f. und S. 691.

autorisiert anzusehen; eine kritische Edition hat die Eingriffe selbstverständlich rückgängig zu machen.

Komplizierter ist es mit Anregungen von Redaktionen bestellt, die Benjamin sich zu eigen gemacht hat. Mit Brechtischer List wußte er manche Wünsche und Forderungen in den Dienst eigener Zwecke zu stellen. Eine Taktik des Unterlaufens durch Sich-Fügen dürfte in Benjamins *œuvre* eine größere Rolle gespielt haben, als dokumentarisch sich heute noch belegen läßt. Aufschlußreich ist ein Satz, mit dem Benjamin Brecht ein für die von diesem mitredigierte Zeitschrift »Das Wort« bestimmtes Manuskript übersandte, welches dort dann doch nicht erschienen ist: »Ich denke, es stehen einige interessante Sachen darin, und sie kollidieren nirgends mit derzeitigen Parolen.«<sup>35</sup> Ebenfalls im »Wort« hoffte Benjamin, die deutsche Version des Kunstwerk-Aufsatzes veröffentlichen zu können; um »mit derzeitigen Parolen« nicht zu kollidieren, stellte er eine besondere, deutlich mit Brechtschen Parolen harmonisierende Version her. Die Ablehnung erfolgte mit dem Argument, das Manuskript sei für »Das Wort« zu lang<sup>36</sup>; über die wirklichen Gründe gibt inzwischen Brechts »Arbeitsjournal« Aufschluß<sup>37</sup>. – Benjamin hat für Texte von Hebel und Brecht der Metapher von Pasch- und Schleichpfaden sich bedient: auf ihnen bewegen sich auch viele seiner eigenen Arbeiten. Die Konterbande zu identifizieren, die er auf ihnen einzuschmuggeln suchte, bedarf es der differenziertesten Interpretation. Diese hätte nicht einfach Schichten voneinander abzuheben, dürfte nicht äußerlich trennen wollen, was authentisches Bestandteil der Benjaminschen Theorie, was heteronom bestimmt sei; sie müßte jenes durch dieses hindurch bestimmen.

Auch Interventionen des Herausgebers und der Redaktion der »Zeitschrift für Sozialforschung« haben zu Änderungen an Manuskripten Benjamins geführt. In der konzertierten Aktion von rechts und links gegen die Benjamin-Editionen Adornos – der selber erst seit 1938 in der Redaktion der »Zeitschrift für Sozialforschung« mitarbeitete – ist dieser Sachverhalt so weid-

35 a. a. O., Bd. 3, S. 677.

36 vgl. unten, S. 1027.

37 vgl. Bertolt Brecht, Arbeitsjournal. Hg. von Werner Hecht. Frankfurt a. M. 1973, S. 16; auch unten, S. 1024 f.



lich wie irreführend ausgebeutet worden. Den Herausgebern der vorliegenden Ausgabe, die von Adorno initiiert wurde und an der er bis zu seinem Tod mitarbeitete, die überdies der Unterstützung durch Max Horkheimer, Friedrich Pollock und Leo Löwenthal viel zu verdanken hat, sei deshalb gestattet, an dieser Stelle auf die Besonderheiten einzugehen, durch welche die Überlieferungssituation der in der »Zeitschrift für Sozialforschung« zuerst gedruckten Arbeiten Benjamins gekennzeichnet ist.

Zum einen publizierte Benjamin in der Zeitschrift zwölf Rezensionen. Bei sieben davon sind Typoskripte erhalten, die so gut wie sicher Durchschläge der eingesandten Druckvorlagen darstellen; sie erlauben ein Urteil über den Charakter der redaktionellen Eingriffe, die in den Abdrucken sich finden. Es handelt sich dabei um Maßnahmen zur Vereinheitlichung des Rezensionsteils der »Zeitschrift für Sozialforschung«, um geringfügige Kürzungen und um gelegentliche stilistische Retuschen. Nirgends ist in die theoretische Substanz der Benjaminschen Texte eingegriffen oder deren politische Tendenz verändert worden<sup>38</sup>. Den Herausgebern ist kein Dokument bekannt, welches den Schluß erlaubte, daß es bei den fünf Rezensionen, die nur durch ihren Abdruck in der Zeitschrift überliefert sind, sich anders verhält.

Es verhält sich tatsächlich anders bei einigen der großen Abhandlungen Benjamins, die im Hauptteil der »Zeitschrift für Sozialforschung« erschienen sind. Von »Über einige Motive bei Baudelaire« und von der Jochmann-Einleitung sind Typoskripte erhalten; Druck und Typoskript stimmen praktisch überein<sup>39</sup>. Von den »Problemen der Sprachsoziologie« ist ein Teiltyposkript erhalten, das einen Absatz enthält, der im Druck fortgefallen ist; zu vermuten steht, daß er auf Veranlassung der Redaktion gestrichen wurde<sup>40</sup>. Von den drei Aufsätzen »Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers«, »L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction

38 vgl. die Varianten, die in der vorliegenden Ausgabe, Bd. 3, S. 668, 670, 673, 676, 692, 694 und 699 mitgeteilt werden.

39 Die wenigen Änderungen, welche die Drucke gegenüber den Typoskripten aufweisen, stellen sprachliche Besserungen dar, die zweifellos Benjamin selbst in den Fahnenabzügen vornahm. Vgl. dazu unten, S. 1196–1198, sowie die in Bd. 2, 1407 f. verzeichneten Varianten.

40 vgl. die vorliegende Ausgabe, Bd. 3, S. 674 f.

mécanisée« und »Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker« sind keine Druckvorlagen oder anderen Typoskripte erhalten, aus Benjamins Briefwechsel mit Horkheimer und Löwenthal geht jedoch hervor, daß in den gedruckten Fassungen Einwände der Redaktion der »Zeitschrift für Sozialforschung« berücksichtigt worden sind. Die Arbeit über »Das Paris des Second Empire bei Baudelaire« schließlich hat die Zeitschrift nicht gedruckt, sie regte eine Umarbeitung an, die unter dem Titel »Über einige Motive bei Baudelaire« veröffentlicht wurde; der ältere Text ist als Typoskript erhalten. – Dem kritischen, aber unvoreingenommenen Beurteiler der erhaltenen Materialien ergibt sich, daß sowohl die Auseinandersetzungen über Benjamins Arbeiten, die durch den Charakter der Zusammenarbeit im Institut für Sozialforschung bestimmt waren, wie der Autorisierungsgrad der in der Zeitschrift des Instituts gedruckten – und in den genannten drei Fällen allein durch diesen Druck bezeugten – Texte Benjamins anders beurteilt werden muß als die von anderen Zeitschriftenredaktionen veranlaßten Eingriffe in Benjamins Produktion<sup>41</sup>. Eine Reihe der Änderungen, die die Redaktion der »Zeitschrift für Sozialforschung« von Benjamin wünschte, betraf Fragen der politischen Terminologie. Die Zeitschrift erschien in Frankreich und in den USA, ihre Leser waren Wissenschaftler. Gleichwohl war es das Institut für Sozialforschung, in dem wie nirgends sonst im deutsch-

41 Leo Löwenthal, der managing editor der »Zeitschrift für Sozialforschung«, berichtet über die Publikation von Benjamins Arbeiten: »As a matter of fact, practically every article which we published was read by every senior member of the Institute and changes of some significance were discussed by the staff. This policy of careful editing was not only observed with regard to contributors who were in the physical locality of New York City, but also with regard to all of those who were not in New York during the period we published the journal. The idea of political censorship is simply grotesque. It is quite true that from time to time editorial changes were applied to formulations of all authors which might possibly have been misunderstood as dogmatic political statements and we wanted to be certain that the character of the journal as a scholarly and philosophical publication expressing a definite theoretical point of view was preserved. The main point which I have to mention in this connection is that whenever major changes were considered by our senior staff, such changes were discussed orally or in writing with the authors of the contributions. The statement that we made arbitrary changes behind the back of an author or that we threatened an author with financial sanctions if he did not comply with our wishes is a figment of malicious imagination.« (L. Löwenthal, Brief an R. Tiedemann vom 9. 10. 1968.)

sprachigen Bereich während der Periode des Faschismus marxistische Theorie überlebte; ein Parteiorgan allerdings war die Zeitschrift des Instituts nicht. Im Gegensatz zu den Pharisäern, die heute zu Verteidigern Benjamins sich aufwerfen, war dieser selbst – das bezeugt seine Korrespondenz mit Horkheimer unzweideutig – der erste, darin mit der Institutspolitik sich zu identifizieren. Zu keiner Zeit war die »Zeitschrift für Sozialforschung« ein Unternehmen, das Arbeiten von mehr oder weniger zufällig sich einfindenden Autoren nur zum Druck beförderte; sie stellte vielmehr das Publikationsorgan eines wissenschaftlichen Instituts dar, dessen Mitglieder gemeinsam an der Entwicklung einer Theorie der Gesellschaft arbeiteten. »Wo noch freie wissenschaftliche Diskussion zum Austrag kommt, wird sie in diesem Arbeitskreise verfolgt«<sup>42</sup> – so Benjamin 1938 über das Institut für Sozialforschung, dem er sich vier Jahre zuvor angeschlossen hatte. »Die Diskussion [...] hat sich in einer Atmosphäre von Solidarität und Sachlichkeit abgespielt, von der diejenigen, die heute zu Reklamezwecken Sensation aus Benjamins [...] Namen zu pressen suchen, keine Vorstellung zu haben scheinen.«<sup>43</sup> Von den übrigen Mitgliedern des Instituts sprach Benjamin gegenüber Dritten als »von Freunden [...], mit denen mich ein gemeinsames Anliegen verbindet«<sup>44</sup>. Während der Zeit seiner Zugehörigkeit zum Institut fand Benjamin hier »etwas von jener Verbindung zwischen intellektueller Autonomie und dem Denken einer Gruppe [...], die ihm von je vorschweben mochte«<sup>45</sup>. Benjamin war nicht nur gleichberechtigtes Mitglied des Instituts, sondern eines, dessen Stimme das besondere Gewicht besaß, das ihr gebührte; 1937, als die Gefahr bestand, daß das Institut seine Arbeit aus finanziellen Gründen würde einstellen müssen, schrieb Horkheimer in einem Brief an Adorno über Benjamin: »Von allen steht er uns weitaus am nächsten.«<sup>46</sup> Benjamin kritisierte die Arbeiten der übrigen Institutsmitglieder – erhalten sind briefliche Stellungnahmen zu

42 Bd. 3 der vorliegenden Ausgabe, S. 519.

43 Th. W. Adorno, Über Walter Benjamin. Hg. von R. Tiedemann. Frankfurt a. M. 1970, S. 92.

44 Bd. 3 der vorliegenden Ausgabe, S. 683.

45 Th. W. Adorno, Über Walter Benjamin, a. a. O., S. 99.

46 Max Horkheimer, Brief an Th. W. Adorno vom 13. 10. 1937; unveröffentlichtes Manuskript im Adorno-Nachlaß.

Arbeiten von Horkheimer, Adorno und Löwenthal – wie diese die seinen, er fungierte als Gutachter für die Arbeiten Außenstehender – so im Fall Alfred Sohn-Rethels<sup>47</sup> –, und er arbeitete trotz seiner räumlichen Entfernung vom Sitz der Redaktion an technischen Redaktionsfragen mit, wie etwa die gemeinsam mit Adorno ausgearbeiteten »Vorschläge für den Besprechungs- teil der Zeitschrift für Sozialforschung« zeigen<sup>48</sup>. Die im Institut geübte Kooperation ist Benjamin durchaus nicht aufgezwungen worden, er wünschte sie ausdrücklich. Wiederholt drängte er Horkheimer, eine Institutskonferenz in Europa abzuhalten; er nannte es seinen »regsten Wunsch«, »die Beratung über die wissenschaftliche Linie des Instituts [...] möchte in absehbarer Zukunft stattfinden. So nötig sie durch die Zeitumstände geworden ist, so viel verspreche ich mir von ihr.«<sup>49</sup>

Die in der »Zeitschrift für Sozialforschung« erschienenen Arbeiten Benjamins sind wesentliche Beiträge zu jener Kritischen Theorie, für die der Name des Horkheimerschen Instituts entsteht; umgekehrt sind in die Texte Benjamins Elemente eingegangen, die ursprünglich den Arbeiten anderer Vertreter der Kritischen Theorie entstammten. Wie sehr der heutige Herausgeber Benjamins bedauern muß, daß die Erstfassungen von drei in der »Zeitschrift für Sozialforschung« publizierten Aufsätzen nicht erhalten blieben, so hält doch der ernsthaften Prüfung aller Indizien der Versuch nicht stand, die publizierten Versionen jenem Typus zuzuschlagen, den die von der »Literarischen Welt« oder der »Neuen Weltbühne« entstellten Texte darstellen. Anders als hier, wo den Arbeiten Benjamins Fremdkorrekturen imputiert wurden, sind die in der »Zeitschrift für Sozialforschung« gedruckten Arbeiten Ergebnisse eines bis zu einem bestimmten Grad kollektiven Arbeitsprozesses; eines Prozesses, der den betreffenden Arbeiten nicht äußerlich ist, sondern dem sie im engeren und weiteren Sinn ihr Zustandekommen verdanken. Die Herausgeber der Ausgabe haben den Charakter der Zusammenarbeit im Institut für Sozialforschung – bei der es gewiß auf keiner Seite ohne persönliche Empfindlichkei-

47 vgl. Alfred Sohn-Rethel, *Warenform und Denkform. Aufsätze*. Frankfurt a. M., Wien 1971, S. 87–89.

48 vgl. die vorliegende Ausgabe, Bd. 3, S. 601 f.

49 Walter Benjamin, *Briefe*, a. a. O., S. 723.

ten und Animositäten abging – an dieser Stelle nicht näher zu interpretieren. Ihre Aufgabe erschöpft sich darin, der Forschung die erreichbaren Materialien zur Verfügung zu stellen, durch die der Arbeitsprozeß belegt ist, der zu den jeweiligen Endfassungen von Benjamins Texten geführt hat. Zu hoffen wäre, daß dadurch Kritiker und Polemiker doch noch zur Besinnung gelangen möchten; die bislang bevorzugte Ebene bloßer Insinuationen und Denunziationen verließen, um zu Nüchternheit und Sachlichkeit zu finden.

## 7. ZUM APPARAT

Der erhebliche Umfang des Apparateils der Ausgabe sollte den Benutzer nicht dazu verführen, Anforderungen an ihn zu stellen, die er nicht erfüllen kann und nicht zu erfüllen beansprucht. Im Apparat wird Auskunft gegeben über die Herkunft der edierten Texte und Rechenschaft abgelegt über die Textrevision, die von den Herausgebern vorgenommen wurde. Insoweit er der Erfüllung dieser beiden Aufgaben dient, ist der Apparat integraler Bestandteil der Ausgabe; was darüber hinaus an Informationen und Materialien im Apparat mitgeteilt wird, sind Appendices zur Ausgabe: Ergebnisse, die bei der Editionsarbeit abfielen und von denen die Herausgeber glauben, daß sie für den wissenschaftlich interessierten Leser der Ausgabe von Nutzen sein können. Der Anspruch der Vollständigkeit oder Endgültigkeit wird von diesen Teilen des Apparats nicht erhoben. Die Herausgeber sind sich bewußt, daß dadurch ihr Apparat sich dem Vorwurf exponiert, »durch die Art der Darstellung als etwas Unselbständiges, als ein bloßes Anhängsel zum ›Text‹«<sup>50</sup> zu erscheinen und hinter die moderne Editionspraxis, wie sie sich im Anschluß an Bernhard Seufferts »Prolegomena zu einer Wieland-Ausgabe«<sup>51</sup> herausgebildet hat, zurückzufallen. Indessen: »Die Entscheidung über das Verhältnis von Text und Apparat in einer Edition sollte im Hinblick auf den jeweiligen

50 Hans Zeller, Zur gegenwärtigen Aufgabe der Editionstechnik. Ein Versuch, komplizierte Handschriften darzustellen, in: *Euphorion* 52 (1958), S. 356.

51 vgl. Bernhard Seuffert, *Prolegomena zu einer Wieland-Ausgabe*. III, IV, in: *Abhandlungen der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*. Berlin 1905, S. 54–61.

Gegenstand der Ausgabe erfolgen.<sup>52</sup> Der Gegenstand einer Ausgabe wird nicht allein durch die immanente Konstitution des zu edierenden Werkes bestimmt, das historische Schicksal dieses Werkes, seine spezifische Überlieferungssituation ist von keiner geringeren Relevanz. Die Ausgabe eines Werkes wie des Benjaminschen, für dessen publizierte Teile allererst authentische Textgrundlagen zu erarbeiten waren und von dem der größere Teil bislang noch nicht publiziert war, kann den Apparat jedenfalls nicht zum ›Kern der Edition‹<sup>53</sup> machen wollen. Grundsätzlich wurde deshalb – wie bereits dargetan – auf die Dokumentation der Entstehungsprozesse der Benjaminschen Arbeiten im Sinn der *historisch-kritischen* Edition verzichtet; das besagt jedoch nicht, daß nicht auch Materialien zur Entstehung der wichtigeren Arbeiten auswahlweise bereitgestellt worden sind. Ein zweiter prinzipieller Verzicht der Ausgabe betrifft Erläuterungen: man darf von der Ausgabe keinen Kommentar erwarten. Eigentliche Sacherklärungen bedürfen Benjamins Arbeiten nach dem Urteil der Herausgeber noch nicht. Ein interpretierender Kommentar andererseits sollte dem Leser nicht oktroyiert werden, so sehr auch viele Texte nach einem solchen verlangen. Auch zu Verweisen auf die vorliegende Sekundärliteratur, die auf weite Strecken durch Mediokrität gekennzeichnet ist, konnten die Herausgeber sich nicht entschließen. – Mit dem Anmerkungsapparat, der der Ausgabe beigegeben wurde, bekennen die Herausgeber sich zu Fränkels Postulat des ›sinnvoll auswählenden Apparats‹, wenn selbstverständlich ihre Auswahl auch anderen Prinzipien als die Fränkelsche Keller-Ausgabe zu folgen hatte. Die Kritik, Bekundung bloßen Subjektivismus' zu sein, den noch jede Auswahl provoziert, meinen die Herausgeber nicht fürchten zu müssen; nichts wäre in Wahrheit subjektivistischer als die abstrakte Forderung nach Vollständigkeit etwa in der Variantenverzeichnung, wie sie heute wohl am extremsten von Hans Zeller verfochten wird. Zur technischen Einrichtung des Apparateils der Ausgabe ist zu bemerken, daß in ihm sämtliche aus Texten Benjamins stammenden Zitate – seien es nun ganze Texte, Passagen, einzelne

52 G. Seidel, Die Funktions- und Gegenstandsbedingtheit der Edition, a. a. O., S. 152.

53 vgl. a. a. O., S. 149 ff.

Wörter oder Titel – in Kursivdruck, alle Ausführungen der Herausgeber in Antiqua wiedergegeben sind. Einfügungen der Herausgeber in Benjaminschen Texten werden im Apparatteil in eckige Klammern [ ] gesetzt. Verweise innerhalb der »Gesammelten Schriften« erfolgen nur mit Band- und – soweit jeweils schon möglich – Seitenangabe. Verweise, die lediglich eine Seitenangabe enthalten, beziehen sich stets auf den Band selbst, in dem sie sich finden. Der Nachweis »Briefe« bezieht sich auf die Ausgabe Walter Benjamin, Briefe. Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Frankfurt a. M. 1966<sup>54</sup>. Zitate aus unveröffentlichten Briefen werden mit Datum und Namen des Empfängers nachgewiesen. In den Apparatteilen »Lesarten« und »Nachweise« werden die Seitenzahlen des jeweils vorliegenden Bandes durch halbfetten Druck hervorgehoben. Die darauf folgende Ziffer bezieht sich auf die Zeilenzahl der betreffenden Seite; gezählt werden alle bedruckten Zeilen mit Ausnahme des Kolumnentitels<sup>55</sup>. Auf nicht ohne weiteres verständliche Abkürzungen ist verzichtet worden.

Der Apparat der Ausgabe ist auf die einzelnen Texte bezogen worden. Im Prinzip ist er jeweils fünfteilig, ohne daß freilich bei jedem Text Material für alle fünf Teile vorhanden wäre oder, weil an anderer Stelle der Ausgabe bereits ausgebreitet, nochmals berücksichtigt würde.

1. In seinem *ersten Teil* enthält der Apparat eine knappe Darstellung der Entstehung des jeweiligen Textes, gegebenenfalls auch seiner Publikationsgeschichte; die Herausgeber stützten sich bei dieser Darstellung in erster Linie auf die ihnen zugänglichen Briefe von Benjamin und an ihn. Weiter wurden die bekannten inhaltlichen Äußerungen Benjamins zu seinen Arbeiten möglichst ausführlich mitgeteilt; bloße Erwähnungen blieben im

54 Abweichungen vom Wortlaut dieser Ausgabe kommen gelegentlich vor und resultieren daraus, daß die Herausgeber alle Zitate, die sie veröffentlichten Briefen entnahmen, mit den der erwähnten Ausgabe zugrunde liegenden und im Frankfurter Benjamin-Archiv gesammelten Abschriften oder Photokopien verglichen und Druckfehler korrigiert haben. Wo der Verweis auf eine Stelle der Briefausgabe durch ein »s.« eingeleitet wird, haben die Herausgeber weggelassene Stellen der Briefausgabe anhand der ihnen zugänglichen Abschriften oder Kopien ergänzt.

55 Den Wunsch der Herausgeber, die Seiten des Textteils mit einem Zeilenzähler zu versehen, konnte der Verlag nicht erfüllen; der Ladenpreis der Ausgabe hätte dadurch unverhältnismäßig erhöht werden müssen.

allgemeinen unberücksichtigt. Grenzen sind diesem Apparatteil zumal dadurch gesetzt, daß der in der DDR befindliche Nachlaßteil mit den seit 1933 an Benjamin gerichteten Briefen unzugänglich ist.

2. In einem *zweiten*, an den ersten ohne besondere Überschrift angeschlossenen *Teil* des Apparats werden in der Regel<sup>56</sup> Schemata, Entwürfe und Vorstufen von Texten mitgeteilt sowie solche Manuskripte charakterisiert, die weder abgedruckt werden konnten noch für eine Variantenverzeichnung in Frage kamen, die aber gleichwohl von besonderer Bedeutung sind. Wenn in der Ausgabe auch prinzipiell auf eine vollständige Reproduktion von Vorarbeiten verzichtet werden mußte, so sind diese doch keineswegs unbenutzt geblieben. Einmal waren sie von hervorragender Bedeutung für die Textrevision; wo Vorarbeiten zu einem Eingriff in die Textgrundlage geführt haben, wird das im Lesartenteil angegeben. Daneben erwies sich, daß eine Reihe von ersten und frühen Niederschriften zwar noch keine abgeschlossenen Versionen enthielt, die ihre Wiedergabe geboten hätten, die aber unvergleichlich aufschlußreich für Benjamins Arbeitsweise sind. Die Herausgeber wählten das Verfahren, solche Handschriften mit ausführlichen Beispielen zu charakterisieren. Schließlich findet sich in Benjamins Entwürfen und Notizen ein bedeutender Textbestand, der in die endgültigen Versionen der jeweiligen Texte nicht eingegangen ist. Derartige Textbestände haben die Herausgeber in der Form von Paralipomena für die Ausgabe zu retten versucht. Neben Schemata, Konspekten und Entwürfen, die syntaktisch auf die Texte, zu deren Entwicklungsgeschichte sie gehören, nicht beziehbar sind, finden sich im zweiten Teil des Apparats auch Entwürfe, die mit den endgültigen Fassungen eine mehr oder weniger große Textidentität aufweisen und die von einer historisch-kritischen Ausgabe selbstverständlich in die Abbildung der Textentwicklung

56 Gelegentlich wurden Paralipomena auch in die Darstellung der Entstehungsgeschichte eingearbeitet, oder sie sind – etwa bei Übersetzungen, an denen Benjamin beteiligt war – an den Schluß des Apparats gestellt worden. Begründungen für die Wahl der Textgrundlagen andererseits findet der Benutzer entweder im ersten Teil des Apparats oder – insbesondere wenn die Begründung ausführlicherer Darlegungen bedurfte – in der Abteilung »Überlieferung«. Die Herausgeber mochten sich, um der Lesbarkeit des Apparats willen, hier wie auch anderswo an kein starres Schema binden.



selber hätten aufgenommen werden müssen. Die Entscheidung, was im Sinn der vorliegenden Ausgabe als Paralipomenon zu betrachten und abzdrukken war, was durch die endgültige Version aufgehoben war und als überholt angesehen werden durfte, ließ sich nur von Fall zu Fall treffen; sie fiel stets extensiv zugunsten der abzudrukenden Paralipomena. Fraglos werden an dieser Stelle die Grenzen einer Ausgabe wie der vorliegenden am sichtbarsten: der Benutzer findet im Apparat Texte nebeneinander, deren Ort in der Textentwicklung sehr unterschiedlich und für ihn nur begrenzt deutlich ist. Für die Interpretation der Theorie Benjamins dürften solche Paralipomena gleichwohl eine unverächtliche Hilfe bieten.

3. Der *dritte Teil* des Apparats dient der Beschreibung der Überlieferung der einzelnen Arbeiten. Es werden sämtliche Drucke, Schreibmaschinenmanuskripte und Handschriften aufgeführt, die für die Textherstellung eingesehen wurden. Die Erstdrucke werden bibliographiert, die Typoskripte und Manuskripte mit den Signaturen des Frankfurter Benjamin-Archivs nachgewiesen, soweit sie in diesem sich finden; bei den übrigen wird ihr derzeitiger Besitzer genannt. Die einzelnen Überlieferungsträger sind mit Siglen versehen worden. Dabei erhielten Publikationen in Buchform den kleinen Buchstaben a, Zeitschriften- und Zeitungsabdrucke die Sigle J, Typoskripte die Sigle T und Manuskripte die Sigle M. Ein hochgestelltes BA hinter den Siglen a und J kennzeichnet Abdrucke, die sich im Benjamin-Archiv in vom Autor handschriftlich korrigierten Exemplaren befinden. Entsprechend bezeichnet ein hochgestelltes SSch hinter der Sigle J von Benjamins Hand korrigierte Abdrucke in der Sammlung Gershom Scholems in Jerusalem. Der dem Abdruck in dieser Ausgabe zugrunde gelegte Zeuge wird als »Druckvorlage« gekennzeichnet; bei Texten, die nur durch einen Zeugen überliefert sind, entfällt eine gesonderte Angabe der Druckvorlage. – Auf eine über diese Angaben hinausgehende Zeugenbeschreibung ist verzichtet worden.

4. Der *vierte Teil* des Apparats ist mit dem Titel »Lesarten« versehen worden. Der unscharfe Begriff, über dessen Definition die Editions Wissenschaft bislang keine hinreichende Einigkeit herzustellen vermochte, dürfte andererseits gerade seiner Flexibilität wegen den disparaten Charakter der in dieser Ausgabe

zu verzeichnenden Varianten am besten treffen. Der Lesartenteil des Apparats dient primär der Rechtfertigung des abgedruckten Textes, d. h. der Verzeichnung der Abweichungen des revidierten Textes, wie er im Textteil ediert wird, von den jeweiligen Druckvorlagen. Auch hierbei glaubten die Herausgeber, auswählend verfahren zu dürfen. Sie konnten sich nicht davon überzeugen, daß es die Aufgabe einer kritischen Ausgabe sei, jedes doch oft genug sinnlose Interpunktionszeichen, bloße Schreib- oder Druckfehler und ähnliche Zufälligkeiten für die Bibliotheksewigkeit zu konservieren. Demgemäß sind die oben unter 6.1 bis 6.4 beschriebenen Typen von Textbesserungen in der Regel stillschweigend vorgenommen worden. In allen Fällen, in denen verschiedene Revisionsmöglichkeiten zu bestehen schienen, wurde das Material ausführlich angeführt. Die unter 6.5 beschriebenen Emendationen und Konjekturen sind selbstverständlich ausnahmslos verzeichnet worden.

Wenn von einzelnen Arbeiten zwei oder mehr abgeschlossene Versionen vorhanden sind, die nicht im Textteil nacheinander abzdrukken waren<sup>57</sup>, können die früheren Versionen dem Apparat der Ausgabe im Prinzip vollständig entnommen werden. Sie wurden dann, wenn eine Variantenverzeichnung in der gebräuchlichen Form zu einer verwirrenden Häufung von Varianten geführt hätte, im zweiten Apparatteil in extenso abgedruckt; wo die Variantenzeichnung vertretbar schien, wurden im Lesartenteil neben den inhaltlichen auch sämtliche Formulierungsvarianten angegeben, die Abweichungen von Orthographie und Interpunktion des edierten Textes jedoch nur ausnahmsweise berücksichtigt. – Von einer Reihe von Arbeiten Benjamins liegen Teilmanuskripte vor, die zwar keine vollständige Reproduktion im zweiten Teil des Apparats lohnten, die jedoch aufschlußreich für die Arbeitsweise des Autors, oft auch hilfreich für die Interpretation belasteter Textpassagen sind. Von solchen Teilmanuskripten sind wenigstens die wichtigen Varianten gebracht worden. Welche Varianten jeweils als wichtig anzusehen waren, konnte nicht mechanisch entschieden werden, es hing von der Überlieferungssituation der einzelnen Schriften ab. Im allgemeinen kann der Benutzer davon aus-

57 Über die Kriterien, nach denen solche Entscheidungen getroffen wurden, vgl. oben, S. 772–774.

gehen, daß die inhaltlichen, den Sinn einer Textstelle berührenden Varianten vollständig, bloße Formulierungsvarianten nur in Ausnahmefällen verzeichnet worden sind.

Für die Variantenverzeichnung ist die Form der Lemmatisierung gewählt worden. Waren nur kleinere, zum edierten Text variante Passagen zu verzeichnen, für die der Kontext entbehrlich schien, wurde negativ lemmatisiert. Wo die Änderungen größere Zusammenhänge betreffen, wurde zu einer positiven Lemmatisierung gegriffen; dabei ist jedoch der edierte Text abgekürzt – nur mit Anfangs- und Schlußwort, und dazwischen stehend »bis«, vor dem Lemmazeichen – wiedergegeben worden. Der unverhältnismäßige Aufwand, den ein durchgehend positiv lemmatisierter oder gar ein synoptischer Apparat bedeutet hätten, schien den Herausgebern nicht vertretbar in einer Ausgabe, deren Leser nur zum kleineren Teil überhaupt an der Benutzung des Apparats interessiert sein dürften. Daß die wissenschaftlichen Benutzer auf jenes schon von Seuffert kritisierte Hin- und Herblättern zwischen Text- und Apparatteil angewiesen bleiben, mußte in Kauf genommen werden.

5. Im *letzten Teil* des Apparats werden die von Benjamin in seinen Arbeiten nicht nachgewiesenen Zitate nachgewiesen, soweit die Herausgeber sie zu identifizieren vermochten. Wo irgend möglich werden die Zitate nach der Ausgabe verzeichnet, die Benjamin nachweislich benutzt hat oder doch hätte benutzen haben können – also einer solchen, die von ihm nachweislich in anderen Arbeiten benutzt wurde. Sind solche Ausgaben nicht bekannt, wurde auf verbreitete neuere, möglichst kritische Editionen zurückgegriffen. Vor nicht nachgewiesenen Zitaten versagte das Finderglück der Herausgeber, gelegentlich auch das begrenzte Bücherbeschaffungswesen. – Ebenfalls im fünften Apparatteil haben schließlich Verweise auf Textstellen ihren Platz gefunden, die sich in verschiedenen Arbeiten Benjamins mit gleichem oder ähnlichem Wortlaut finden.

Ermöglicht wurde die Ausgabe der »Gesammelten Schriften« durch finanzielle Zuwendungen der Stiftung Volkswagenwerk, der Herausgeber und Verlag ihren Dank aussprechen. Die Her-

ausgeber waren auf die Hilfe zahlreicher Menschen angewiesen, die durch Hinweise und Auskünfte, durch Überlassung von Manuskripten und Briefen Benjamins und durch Beteiligung an den Editionsarbeiten selbst zu der Ausgabe beitrugen. Genannt seien Gretel Adorno, Günther Anders, Hannah Arendt, Theda Bartels, Stefan Benjamin, Walter Boehlich, Susan Buck-Morss, Christine Contis, Ursula Ebbers, Barbara Entrup, Rahel E. Feilchenfeldt, Hertha Georg, Gustav Glück, Jürgen Habermas, Rudolf Hirsch, Max Horkheimer, Werner Kraft, Leo Löwenthal, Arthur Lehnig, Pierre Missac, Dolf Oehler, Carlota Pollock, Friedrich Pollock, Bernhard Rang, Klaus Schultz, Jean Selz, Alfred Sohn-Rethel, Rudolf Stephan, Siegfried Unseld, Helene Weigel, Reinold Werner, Urs Widmer, Renate Wieland, Eberhard Windaus und Karsten Witte. Ihnen allen gilt der Dank der Herausgeber. Zu danken ist weiter den Mitarbeitern der Frankfurter Stadt- und Universitätsbibliothek, der Lüneburger Ratsbücherei und der Bibliothèque Nationale in Paris, die den Großteil der benötigten Literatur zur Verfügung stellten. Ebenfalls sind die Herausgeber dem Deutschen Literaturarchiv des Schiller-Nationalmuseums in Marbach verpflichtet.

An der Planung der »Gesammelten Schriften«, an den vorbereitenden Arbeiten, auch an der Abfassung des editorischen Berichts waren Hella Tiedemann-Bartels und Tillman Rexroth, die Herausgeber der Bände 3 und 4, maßgebend beteiligt.

Vor allem jedoch ist Theodor W. Adornos in diesem Editionsbericht zu gedenken, der an seinem siebzigsten Geburtstag abgeschlossen wird. Adorno hatte seit 1963 den Plan einer kritischen Gesamtausgabe der Schriften Benjamins verfolgt. Seiner Initiative und Integrationskraft ist, neben derjenigen Gershom Scholems, das Zustandekommen der vorliegenden Ausgabe zu verdanken. Gemeinsam mit Adorno wurden noch Gliederung und Grundsätze der Textrevision für die Ausgabe festgelegt, deren Erscheinen er nicht mehr erlebte.

Ihre eigene editorische Arbeit am Werk Benjamins widmen die Herausgeber dem Gedächtnis Adornos.

11. September 1973

*Rolf Tiedemann  
Hermann Schweppenhäuser*

Walter Benjamin  
Gesammelte Schriften

I · 3

Herausgegeben von  
Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser

Suhrkamp

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

*Benjamin, Walter:*

Gesammelte Schriften / Walter Benjamin.

Unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem

hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. –

[Ausg. in Schriftenreihe »Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft«]. –

Frankfurt am Main : Suhrkamp.

ISBN 3-518-09832-2

NE: Tiedemann, Rolf [Hrsg.]; Benjamin, Walter: [Sammlung]

[Ausg. in Schriftenreihe »Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft«]

1. [Abhandlungen] /

hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser.

3. – (1991)

(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 931)

ISBN 3-518-28531-9

NE: GT

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 931

Erste Auflage 1991

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1974

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das

des öffentlichen Vortrags, der Übertragung

durch Rundfunk und Fernsehen

sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile.

Druck: Wagner GmbH, Nördlingen

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von

Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

1 2 3 4 5 6 – 96 95 94 93 92 91

# Inhaltsübersicht

## ERSTER BAND. Erster Teil

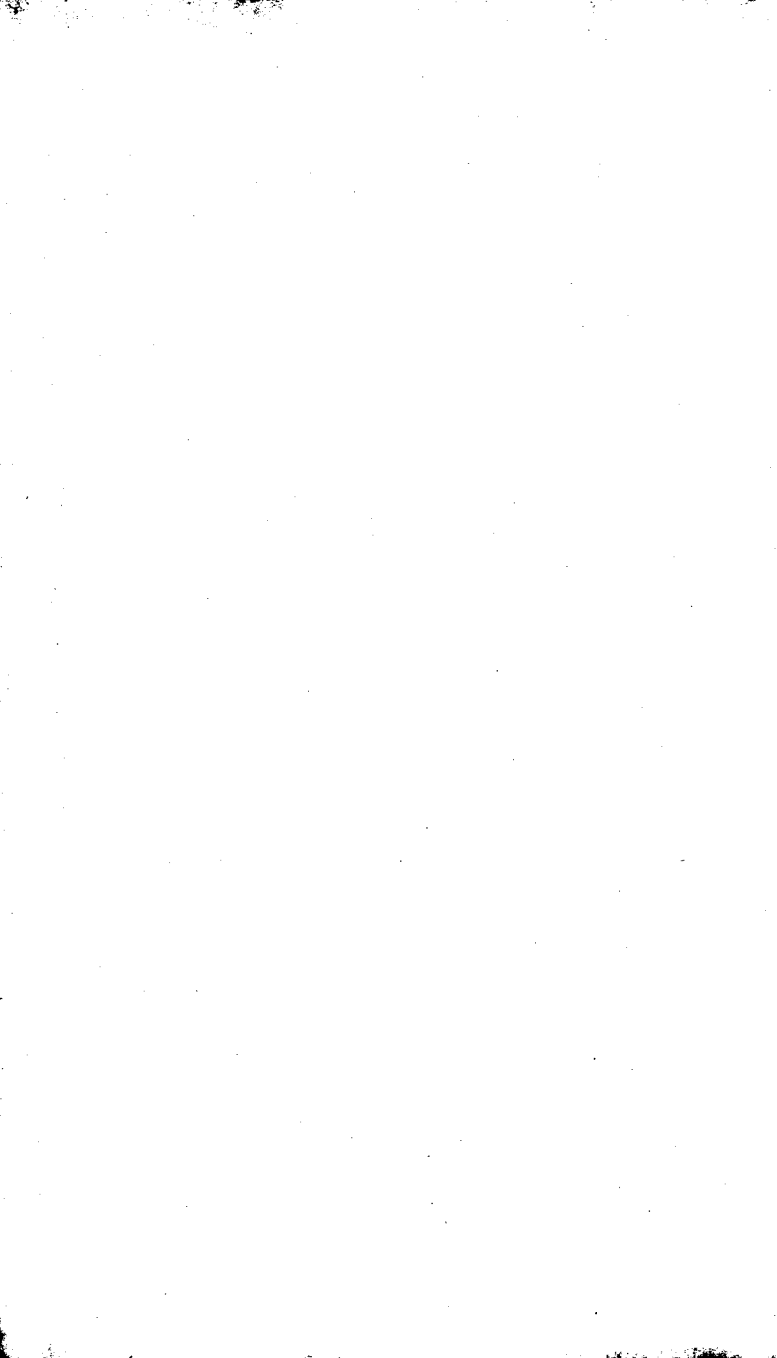
Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik . . .	7
<i>Inhalt, 9</i>	
Goethes Wahlverwandtschaften . . . . .	123
Ursprung des deutschen Trauerspiels . . . . .	203
<i>Inhalt, 205</i>	

## ERSTER BAND. Zweiter Teil

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit	
<i>Erste Fassung</i> . . . . .	431
<i>Dritte Fassung</i> . . . . .	471
Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus . . . . .	509
Das Paris des Second Empire bei Baudelaire . . . . .	511
Über einige Motive bei Baudelaire . . . . .	605
Zentralpark . . . . .	655
Über den Begriff der Geschichte . . . . .	691
<i>Anhang</i>	
Selbstanzeige der Dissertation . . . . .	707
L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée . . .	709
Notes sur les Tableaux parisiens de Baudelaire . . . . .	740
<i>Editorischer Bericht</i> . . . . .	749

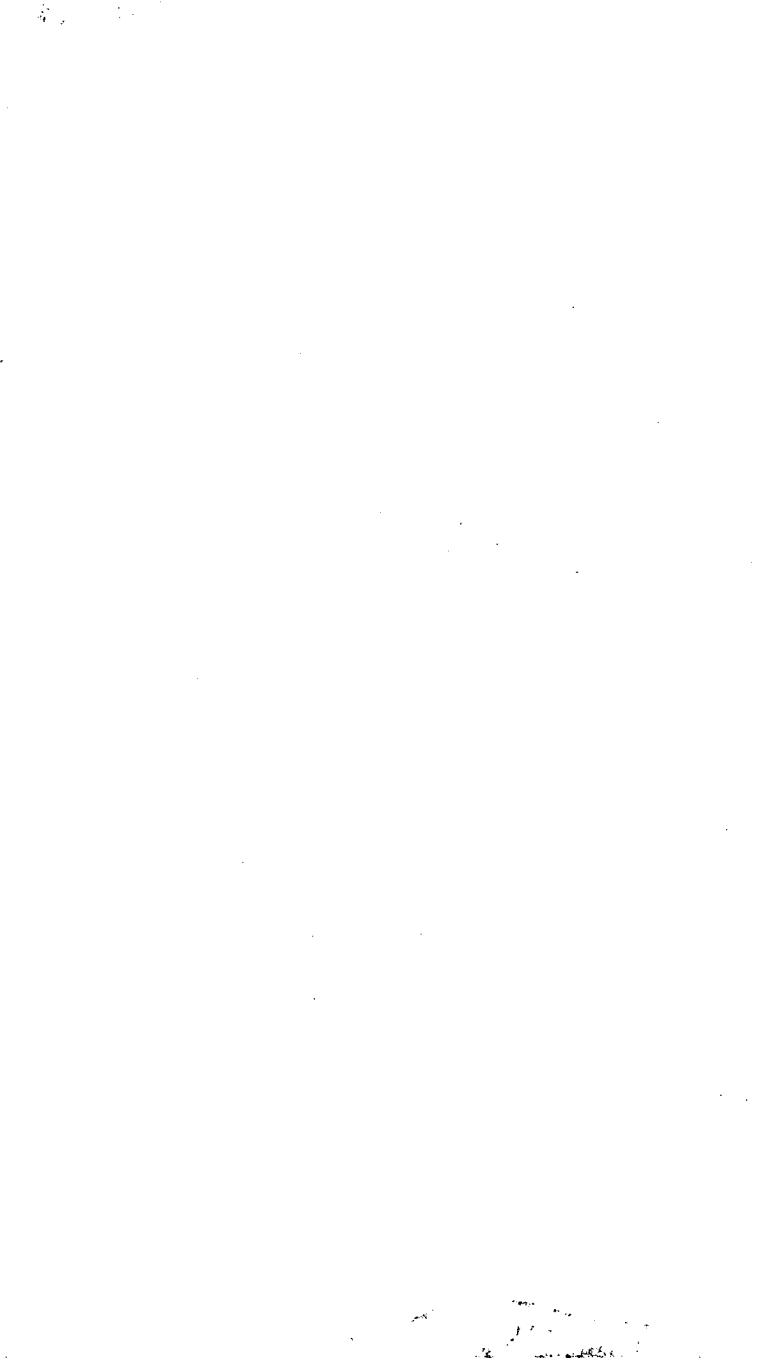
## ERSTER BAND. Dritter Teil

<i>Anmerkungen der Herausgeber</i> . . . . .	797
<i>Inhaltsverzeichnis</i> . . . . .	1273





## Anmerkungen der Herausgeber



## 7-122 Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik

Die Absicht, seine Studien mit der Vorlage einer Dissertation abzuschließen, tat Benjamin brieflich zum erstenmal am 22. 10. 1917 von Bern aus kund. *Ich werde in diesem Winter beginnen über Kant und die Geschichte zu arbeiten. Noch weiß ich nicht, ob ich den notwendigen durchaus positiven Gehalt in dieser Beziehung bei dem historischen Kant vorfinden werde. Davon hängt es auch mit ab, ob ich aus dieser Arbeit meine Doktordissertation werde entwickeln können.* (Briefe, 151) 1917 war er in die Schweiz übergesiedelt und hatte seine Studien an der Berner Universität fortgesetzt. Begonnen hatte er sie, nach Ablegung der Maturitätsprüfung 1912, in Freiburg, wo er zum Sommersemester 1912 die Universität bezog, *um Philosophie zu studieren.* (Walter Benjamin, Drei Lebensläufe, in: Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt a. M. 1972, 45; s. Bd. 6.) Sein zweites Semester studierte er in Berlin, das dritte wieder in Freiburg, um vom vierten, dem Wintersemester 1913/14 an die Studien erneut in Berlin aufzunehmen. Hier studierte er bis 1916. Im selben Jahr bezog er die Universität München; vom Wintersemester 1917/18 an studierte er in Bern und beendete daselbst im Juni 1919 seine Studien mit dem Doktorexamen. (a. a. O.) Der erste Plan, über Kant zu promovieren, war aus den Studien resultiert, die er vorzugsweise getrieben hatte. *Im besonderen und in immer wiederholter Lektüre habe ich mich in meiner Studienzeit mit Platon und Kant, daran anschließend mit der Philosophie Husserls und der Marburger Schule beschäftigt. Allmählich trat aber das Interesse am philosophischen Gehalt des dichterischen Schrifttums und der Kunstformen für mich in den Vordergrund und fand zuletzt im Gegenstand meiner Dissertation seinen Ausklang.* (a. a. O.) Dies mehr und mehr dominierende Interesse zwang ihn, die Absicht aufzugeben, seine Kantstudien mit der Abfassung einer auf sie bezogenen Dissertation zu verbinden. Die *fernere Auseinandersetzung mit Kant und Cohen muß verschoben werden*, schrieb er am 30. 3. 1918 an Gershom Scholem. (Briefe, 180) Da er entschlossen war, das Studium so oder so mit der Promotion abzuschließen – *ich will den Doktor machen*, schrieb er im Mai an Ernst Schoen, *und wenn dies nicht oder noch nicht geschehen sollte so darf es nur der Ausdruck tiefster Hemmungen sein* (Briefe, 188) –, mußte er versuchen, die Absicht, in Philosophie zu promovieren, mit seinen unabweisbar gewordenen kunsttheoretischen Intentionen in Einklang zu bringen. Noch hatte er im März *den Vorschlag eines Themas* von seinem Professor, dem Berner Philosophen Richard Herbertz, erwartet; *indessen bin ich*

*selbst auf eines verfallen.* (Briefe, 179) Im Brief an Schoen nennt er es im ungefähren Umriss: *die philosophischen Grundlagen der romantischen Kunstkritik.* (Briefe, 188) Er trug Herbertz den Plan vor und fand Entgegenkommen. Herbertz genehmigte das Thema; Benjamin verzeichnet, daß er *es höchst bereitwillig tat.* (Briefe, 188) Allein so glatt die Bahn, die ihm geebnet war, so unüberhörbar die inneren Vorbehalte, sie zu beschreiten. *Treten der Erledigung meines Doktors Hindernisse in den Weg so fasse ich sie als den Hinweis auf mich mit meinen eigenen Gedanken zu beschäftigen.* Bei den Hindernissen dachte er offenbar nicht nur an äußere; sie hingen mit jenen *eigenen Gedanken* zusammen. *Meine philosophische Gedankenentwicklung ist in einem Zentrum angelangt. So schwer es mir wird so muß ich auch sie wie die Beschäftigung mit Kant und dem Kantianismus in dem gegenwärtigen Stadium belassen um nach Erledigung des Examens mit voller Freiheit mich vollkommen ihr zu widmen.* So offenbarte er sich Scholem Ende März. (Briefe, 180) Was er fürchtete, war einerseits, der äußere Zweck, die Promotion, könne die Mitteilung ureigener, dem abseitigen Zentrum seiner Gedankenentwicklung entsprungener Intentionen behindern, und andererseits, die Aufgabe, die er mit der Dissertation zunächst noch sich stellte, nämlich *die geschichtlich fundamental wichtige Koinzidenz gewisse[r] [...] tiefste[r] Tendenzen der Romantik mit Kant zur »dissertatorischen« Erscheinung zu bringen,* könne sich unter Umständen als unmöglich erweisen. Zwar weiß er über dieses Thema einiges zu sagen aber der Stoff erweist sich als ungeheuer spröde. Eine Dissertation verlangt Quellennachweise, die doch für jene Tendenzen kaum zu finden sind. Was den Hauptskrupel betrifft, die Schwierigkeit der Vereinigung der innersten Intention mit dem äußeren Zweck, so ward er mit ihm noch am ehesten fertig: *die Arbeit wenn sie geleistet werden kann* gestattete ihm gerade diejenige innere Anonymität die ich mir bei jeder zu solchen Zwecken gemachten sichern muß. (Briefe, 188) Es ist die Anonymität *echte[r]* wissenschaftlicher Haltung, die sich hinter der verlangten komplizierten und konventionellen verstecken kann. (Briefe, 208) Trotz des andern, mehr technischen Skrupels hat er der konventionellen, wie das Resultat bezeugt, mit Bravour sich anbequemt. So gelang ihm eine Abhandlung, die mit ihrem manifesten Gehalt auf einen eigentlich apokryphen deutet: *Was sie sein sollte ist sie geworden: ein Hinweis auf die durchaus in der Literatur unbekannte wahre Natur der Romantik, ein mittelbarer, weil ich an das Zentrum der Romantik, den Messianismus – ich habe nur die Kunstanschauung behandelt – ebenso wenig wie an irgend etwas anderes, das mir höchst gegenwärtig ist herangehen durfte [...]* Nur: daß man diesen Sachverhalt von innen heraus ihr entnehmen könne möchte ich in dieser Arbeit erreicht haben. (Briefe, 208)

Ihre erste Konzeption schloß die Fundierung auf Kant noch ein. Im Brief vom 30. März trug er sie Scholem vor: *Seit der Romantik erst gelangt die Anschauung zur Herrschaft daß ein Kunstwerk an und für sich, ohne seine Beziehung auf Theorie oder Moral in der Betrachtung erfaßt [werden] und ihm durch den Betrachtenden Genüge geschehen könne. Die relative Autonomie des Kunstwerkes gegenüber der Kunst oder vielmehr seine lediglich transzendente Abhängigkeit von der Kunst ist die Bedingung der romantischen Kunstkritik geworden. Die Aufgabe wäre, Kants Ästhetik als wesentliche Voraussetzung der romantischen Kunstkritik in diesem Sinne zu erweisen.* (Briefe, 179 f.) Diese Aufgabe hat Benjamin, um der subtilsten Entfaltung des romantischen Begriffs der Kunstkritik selber willen, jedoch nicht in Angriff genommen. Alle Konzentration ward ans Studium der Romantik gewendet. (s. Briefe, 201) Hätte er die Arbeit auch nie ohne äußere Veranlassung auf sich genommen, so dünkte sie ihm doch keine verlorene Zeit. *Das was ich durch sie lerne, nämlich einen Einblick in das Verhältnis einer Wahrheit zur Geschichte, wird allerdings darin am wenigsten ausgesprochen sein, aber hoffentlich für kluge Leser bemerkbar. Die Arbeit behandelt den romantischen Begriff der Kritik (der Kunstkritik). Aus dem romantischen Begriff der Kritik ist der moderne Begriff derselben hervorgegangen; aber bei den Romantikern war »Kritik« ein ganz esoterischer Begriff – deren, so ergänzt eine Fußnote, sie mehrere gehabt haben, vielleicht aber keinen so verborgenen – ein Begriff, der auf mystischen Voraussetzungen beruhte was die Erkenntnis betrifft, und der was die Kunst angeht, die besten Einsichten der gleichzeitigen und spätern Dichter, einen neuen, in vieler Beziehung unsern Kunstbegriff in sich schließt. Meine Gedanken hierüber stehen in einem so genauen Zusammenhang daß ich unmöglich Ihnen schriftlich einen Begriff vom Ganzen durch einige Bemerkungen geben kann, so gern ich es täte.* (Briefe, 202 f.) Zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Briefes – im November 1918 – ist vom eigentlichen Text [...] noch nichts niedergeschrieben aber die Vorarbeit, erschwert durch die Beschaffung der Literatur und durch *qualvoll langweilig[e]* Lektüre dessen, was man bekommt, ist ziemlich weit vorgeschritten. (Briefe, 203). Am 7. 4. 1919 vermeldete Benjamin: *Vor einigen Tagen habe ich die Rohschrift meiner Dissertation abgeschlossen.* (Briefe 208) Bringt man in Anschlag, daß die Arbeit an der Dissertation während des Januar eine Unterbrechung erfuhr (s. Briefe, 207), dürfte die erste Niederschrift ihn etwa vier bis maximal fünf Monate beansprucht haben. An der Herstellung der der Fakultät einzureichenden Fassung hat er im April und Mai, wohl noch im Juni gearbeitet, denn in einem »Mai 1919« nachträglich datierten Brief (s. Briefe, 209) ist die Rede sowohl von

Exemplaren, wovon er im Augenblick keines entbehren könne, wie davon, daß er die Dissertation *eben zum Teil* seinem Professor übergeben habe. (Briefe, 210) Die schließlich am 27. Juni 1919 »von der Philosophischen Fakultät auf Antrag des Herrn Prof. Dr. R. Herbertz angenommen[e]« Fassung hatte auch im Mai bereits die um den Anhang »*Die frühromantische Kunsttheorie und Goethe*« (110–119) erweiterte Gestalt – ein von den übrigen ausdrücklich abgehobenes Kapitel, das er *ein esoterisches Nachwort für die* geschrieben nennt, *denen ich die Dissertation als meine Arbeit mitzuteilen hätte.* (Briefe, 210)

Das Doktorexamen, das (s. Briefe, 212 und 216) zwischen dem 19. und dem 24. Juli stattfand, bestand Benjamin summa cum laude. (s. Walter Benjamin, *Drei Lebensläufe*, a. a. O., 45) Wegen der Drucklegung und Publikation der Abhandlung trat Benjamin mit dem Vater Scholems und dem Berner Verleger Francke in Verhandlung. Von den Schwierigkeiten des Unternehmens in den ersten beiden Nachkriegsjahren geben zwei Briefe einen Eindruck. Am 23. II. 1919 schrieb Benjamin an Scholem: *Die Frage wird nun für mich wichtig, wie hoch Ihr Vater den Druckpreis meiner Dissertation veranschlagen würde. Die Daten, die hoffentlich ausreichen gebe ich auf einem besondern Zettel, wenn nötig würde ich eine Schreibmaschinen-Seite einsenden. (Francke wird die Sache vermutlich verlegen. Doch muß ich natürlich den Druck zahlen.) Ich lege keinen Wert auf besonders große Type, im Gegenteil es kann so klein es anständig ist, gedruckt werden. Dagegen gutes Papier (kein Glacépapier). Fraktur ziehe ich, besonders bei kleinem Druck der Antiqua vor. – Ich denke Francke wird einverstanden sein, 1000–1200 Exemplare drucken zu lassen.* (Briefe, 225) Gemeint ist wohl: »in Verlag zu nehmen«, denn tatsächlich wurde die Dissertation in der Berliner Buchdruckerei Arthur Scholems gedruckt. Freilich nur mit finanziellen Hindernissen. An Gershom Scholem schrieb Benjamin am 17. 4. 1920: *Zuletzt von Ihrer ganzen Familie kommen Sie bei meinem Berliner Aufenthalt daran. Mit Ihrem Bruder Reinhold habe ich schon einige Beratungen gehabt und bei dieser Gelegenheit auch mit Ihrem Vater einige Worte gewechselt. Heute haben diese Beratungen mit einem niederschmetternden Resultat zunächst ihren Abschluß gefunden: bei großen Steigerungen der Druckkosten in der letzten Zeit und größerer Bogenzahl als ursprünglich geschätzt war, soll nämlich unter allen möglichen Reduktionen meiner und ihrerseits der Druck über 5000 M kosten. Ich werde wahrscheinlich in Bern um höhern Zuschuß oder Erlaubnis augenblicklich den Druck noch nicht machen lassen zu müssen einkommen.* (Briefe, 237) Da die Arbeit noch im gleichen Jahr – als 5. Heft der von Herbertz edierten »Neuen Berner Abhandlungen zur Philo-

sophie und ihrer Geschichte« – bei Francke erschien, steht zu vermuten, daß Benjamin mit dem Ersuchen um höheren Zuschuß Erfolg hatte und der Verlag die Restkosten des Druckes trug. Ende des Jahres berichtete er von seinem Wiedereintritt in die Kant-Gesellschaft, wo er *alsbald zur Selbstanzeige seiner Dissertation in den Kantstudien aufgefordert* ward. (Briefe, 247) Sie erschien dort 1921 in Heft 1/2, Jg. 26, S. 219; ihr Wiederabdruck findet sich im »Anhang« (707 f.). Von einer Wirkung seiner Schrift wußte Benjamin erst nach Jahren zu berichten, und auch dann erst, nachdem sonderbare Zufälle eingetroffen waren, die diese Wirkung überhaupt vereiteln zu sollen schienen: es *beginnen libelli mei sua fata zu erfahren*, schrieb er 1924. Vor kurzem erhielt ich die Nachricht, daß die gesamte noch vorhandene Auflage meiner Dissertation in Bern verbrannt ist. Und mit einer Art stoischer Ironie fuhr er fort: *Ich lasse Dir – Scholem ist gemeint – damit einen unschätzbaren Tip zukommen und anvertraue ferner, daß noch 37 Exemplare auf Lager sind, deren Erwerb Dir eine königliche Position auf dem Antiquariatsmarkt sichern würde.* (Briefe, 341) Dem allem zum Trotz scheint die *unverbrannte Dissertation* [...] *nun ihren Weg zu machen*; so berichtete er zwei Monate später. In einer Schrift über »Neuere Strömungen der Literaturwissenschaft« ist sie ausführlich besprochen, in einer holländischen Zeitschrift soll sie ausgezeichnet rezensiert sein. (Briefe, 345) Die erste Angabe hält Scholem für einen Irrtum Benjamins, die zweite bezieht sich auf die Besprechung H. Sparnaay's im »Neophilologus«, Jg. IX, S. 101 f. Wie immer es auch um die Aufnahme des Werkes bestellt war: Benjamin hat eine zweite Auflage ernsthaft in Erwägung gezogen und, wie die sorgfältig formulierten Einschübe und der eingeklebte Zettel im Handexemplar beweisen (s. 804), sie vorbereitet. Zu ihr ist es jedoch zu seinen Lebzeiten nicht gekommen. Erst in den »Schriften« von 1955 wurde das Werk wiederabgedruckt, in deren 2. Band Adorno es mit dem ausdrücklichen Hinweis aufnahm, daß Benjamin es »stets sehr hoch schätzte« (Einleitung, XXV).

#### ÜBERLIEFERUNG

- a<sup>1</sup>BA *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Bern: Verlag von A. Francke. 1920. (Neue Berner Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte. Hg. von Richard Herbertz. 5. Heft.) 111 S. – Benjamin-Archiv, Dr 762. – Benjamins Handexemplar mit handschriftlichen Ergänzungen und Korrekturen.
- a<sup>2</sup> *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Inaugural-Dissertation der Philosophischen Fakultät der Universität Bern zur Erlangung der Doktorwürde. Vorgelegt von Walter Benjamin aus Berlin. Berlin 1920. Buchdruckerei Arthur Scholem,

Berlin SW 19, Beuthstraße 6. 111 S. (Rückseite des Titelblattes: *Meinen Eltern*. Von der Philosophischen Fakultät auf Antrag des Herrn Prof. Dr. R. Herbertz angenommen. Der Dekan: Prof. Dr. Otto Schulthess. Bern, den 27. Juni 1919.) – Druckidentisch mit a<sup>1BA</sup>.

- M Handschriftliche Errataliste *Zur 2<sup>ten</sup> Auflage*; Benjamin-Archiv, Ms 1964. – In a<sup>1BA</sup> eingeklebter Zettel, der Hinweise auf vorzunehmende Änderungen, sowie Druckfehler verzeichnet; die Druckfehler sind stillschweigend korrigiert worden.

Druckvorlage: a<sup>1BA</sup>

Die Herstellung einer revidierten Textgestalt der Benjaminschen Dissertation bot keine prinzipiellen Schwierigkeiten. – Manuskripte und Typoskripte der Abhandlung waren den Herausgebern nicht zugänglich. Alle diesbezüglichen Bemühungen blieben ohne Erfolg, so auch der Versuch, das der Philosophischen Fakultät der Universität Bern seinerzeit eingereichte Typoskript einzusehen; nach Auskunft des Berner Dekanats wurden die Typoskripte den Autoren nach vollzogener Promotion zurückgegeben. So sahen sich die Herausgeber auf die beiden – text-, aber nicht titelidentischen – Druckfassungen der Abhandlung angewiesen. Glücklicherweise fand sich unter den im Benjamin-Archiv erhaltenen Exemplaren Benjamins *Handexemplar*, das eine Reihe gut entzifferbarer handschriftlicher Nachträge, Einschübe und Korrekturen aufweist, die in eine zweite Auflage der Abhandlung eingehen sollten. Ihm folgt der Textabdruck, in den diese Nachträge und Korrekturen sämtlich eingearbeitet sind.

Grammatik, Orthographie und Interpunktion des Benjaminschen Textes zeigen die für frühere wie für spätere Arbeiten charakteristischen Eigenheiten so gut wie nicht. Die Tendenz Benjamins, den Schreibregeln sich anzupassen – sicherlich wegen der Vorlage der Abhandlung als Dissertation –, gab das Revisionsprinzip an den wenigen Stellen ab, wo Abweichungen sich zeigen. Sie sind immer dann stillschweigend korrigiert, wenn Zweifel, ob es sich nicht doch um beabsichtigte Eigentümlichkeiten, namentlich des Interpungierens, handelt, ausgeschieden werden konnten. Wo solche Zweifel bestanden, verzeichnet der Lesartenapparat die durch sie veranlaßten Eingriffe als Konjekturen der Herausgeber. Die Druckvorlage hat durchgehend die Umlautschreibweise Ae, Oe, Ue; sie wurde nur dort erhalten, wo sie der in Zitaten, vorab in Titeln von Büchern oder Abhandlungen, entspricht und wo sie, soweit erkennbar, nicht dem von Benjamin beobachteten Modernisierungsprinzip unterworfen wurde.

Dies Modernisierungsprinzip stellte die Herausgeber vor eine der eigentlichen Schwierigkeiten der Revision. Benjamin glied grund-



sätzlich die Orthographie, nicht selten auch die Interpunktion der Masse seiner Quellenzitate wie der Zitate aus älterer interpretierender Literatur der um 1920 geläufigen Schreibweise an, ohne daß er es eigens ausgewiesen hätte. Die Herausgeber hatten sich zu fragen, ob, um des Prinzips präziser Zitation willen, die altertümliche Schreibweise der Fülle der Stellen aus Schlegel, Novalis, Fichte, ihrem Briefwechsel, aus Haym und anderen – trotz der spezifischen Problematik bei Editionen klassischer und romantischer Texte – bis in die Einzelheiten hinein wiederhergestellt werden sollte, oder ob die Modernisierungen Benjamins beizubehalten wären. Da die Herausgeber sich nicht für befugt halten konnten, die offenkundige Modernisierungsabsicht Benjamins zu ignorieren, entschieden sie sich für die Bewahrung der Eingriffe in Orthographie und Interpunktion. Mutmaßliche Gründe, mit denen Benjamin, dem Charaktere wie Authentizität, auch archivalische, zentral standen, jene Eingriffe gerechtfertigt haben mochte, waren wohl Angleichung der Belege an den konstruierenden eigenen Text um der besseren Verständlichkeit beider willen und, wie beim eigenen Text selber, Respektierung der Gepflogenheiten wissenschaftlicher Darstellung zu der Zeit, da Benjamin studierte und promovierte. Die Entscheidung fiel den Herausgebern insofern nicht schwer, als die Eingriffe Benjamins stets nur an Orthographie und Interpunktion, niemals jedoch, wie in den Briefen der *Deutschen Menschen*, an Sinn und Gedankenduktus der zitierten Passagen vorgenommen wurden. Wo immer in der Druckvorlage, durch offenkundige Versehen Benjamins oder des Setzers, der Satzstand dieser Passagen alteriert ist, wurden die entsprechenden Stellen stillschweigend korrigiert; dabei wurde der Modernisierungsabsicht Benjamins, wo nötig, nachträglich gefolgt. Hervorhebungen Benjamins in den Zitaten sind in den »Nachweisen« kenntlich gemacht; dagegen ist auf die Kenntlichmachung der zahlreichen Aufhebungen hervorgehobener Zitatstellen, wie Benjamin sie vornahm, verzichtet.

Einen Eindruck vom Ausmaß der Diversion des modernisierten vom eigentlichen Textstand vermittelt das Arbeitsexemplar der revidierten Fassung, das im Benjamin-Archiv aufbewahrt wird. An einigen charakteristischen Beispielen mag sich der Benutzer dieser Ausgabe eine Vorstellung von jener Diversion selber bilden. So lauten die vier Schlegel-Zitate 90, 14-35 und 91, 1-3 nach der Minorschen Ausgabe der Jugendschriften folgendermaßen:

»Der systematische Winkelmann, der alle Alten gleichsam wie Einen Autor las, alles im Ganzen sah, und seine gesammte Kraft auf die Griechen konzentrierte, legte durch die Wahrnehmung der absoluten Verschiedenheit des Antiken und des Modernen, den ersten Grund zu einer materialen Alter-

thumslehre. Erst wenn der Standpunkt und die Bedingungen der absoluten Identität des Antiken und Modernen, die war, ist oder seyn wird, gefunden ist, darf man sagen, daß wenigstens der Kontour der Wissenschaft fertig sey und nun an die methodische Ausführung gedacht werden könne.« »Alle Gedichte des Alterthums schließen sich eines an das andre, bis sich aus immer größern Massen und Gliedern das Ganze bildet ... Und so ist es wahrlich kein leeres Bild, zu sagen: die alte Poesie sey ein einziges, untheilbares, vollendetes Gedicht. Warum sollte nicht wieder von neuem werden, was schon gewesen ist? Auf eine andre Weise versteht sich. Und warum nicht auf eine schönere, größere?« »Alle classischen Gedichte der Alten hängen zusammen, unzertrennlich, bilden ein organisches Ganzes, sind richtig angesehen nur Ein Gedicht, das einzige in welchem die Dichtkunst selbst vollkommen erscheint. Auf eine ähnliche Weise sollen in der vollkommenen Litteratur alle Bücher nur Ein Buch seyn.« »So muß auch das Einzelne der Kunst, wenn es gründlich genommen wird, zum unermesslichen Ganzen führen! Oder glaubt ihr in der That, daß wohl alles andre ein Gedicht und ein Werk seyn könne, nur die Poesie selbst nicht?«

Die fünf Novalis-Zitate 67, 32-34 und 68, 1 sowie 3-10, und 70, 8-12 sowie 14-21 stehen in der Heilbornschen Ausgabe der Schriften so:

»Absolutirung, Universalisirung, Classification des individuellen Moments ... ist das eigentliche Wesen des Romantisirens.« »Indem ich ... dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisire ich es.« - »Der wahre Leser muß der erweiterte Autor seyn. Er ist die höhere Instanz, die die Sache von der niedern Instanz schon vorgearbeitet erhält. Das Gefühl ... scheidet bey dem Lesen wieder das Rohe und Gebildete des Buchs, und wenn der Leser das Buch nach seiner Idee bearbeiten würde, so würde ein zweiter Leser noch mehr läutern, und so wird ... die Masse endlich ... Glied des wirksamen Geistes.« - »Daher sollte es kritische Journale geben, die die Autoren kunstmäßig medicinisch und chirurgisch behandelten, und nicht bloß die Kranckheit aufspürten und mit Schadenfreude bekannt machten ... Ächte Politzey ... sucht die kränkliche Anlage zu verbessern.« - »Sie stellen den reinen, vollendeten Karakter des individuellen Kunstwercks dar. Sie geben uns nicht das wirkliche Kunstwerck, sondern das Ideal desselben. Noch existirt, wie ich glaube, kein ganzes Muster derselben. Im Geist mancher Kritiken und Beschreibungen von Kunstwercken trifft man aber helle Spuren. Es gehört ein Kopf dazu, in dem sich poetischer Geist und philosophischer Geist in ihrer ganzen Fülle durchdrungen haben.«

Die beiden Fichte-Zitate 24, 20-33 und 25, 5-8 haben in der Ausgabe der Sämmtlichen Werke diesen Textstand:

»Du bist - deiner dir bewußt, sagst du; du unterscheidest sonach nothwendig dein denkendes Ich von dem im Denken desselben gedachten Ich. Aber damit du dies könntest, muß abermals das Denkende

in jenem Denken Object eines höheren Denkens seyn, um Object des Bewußtseyns seyn zu können; und du erhältst zugleich ein neues Subject, welches dessen, das vorhin das Selbstbewußtseyn war, sich wieder bewußt sey. Hier argumentire ich nun abermals, wie vorher; und nachdem wir einmal nach diesem Gesetze fortzuschließen angefangen haben, kannst du mir nirgends eine Stelle nachweisen, wo wir aufhören sollten; wir werden sonach ins unendliche fort für jedes Bewußtseyn ein neues Bewußtseyn bedürfen, dessen Object das erstere sey, und sonach nie dazu kommen, ein wirkliches Bewußtseyn annehmen zu können.« – »Das Bewußtseyn meines Denkens ist meinem Denken nicht etwa ein zufälliges, erst hinterher zugesetztes, und damit verknüpftes, sondern es ist von ihm unabtrennlich.«

Mit einer weiteren, gleichfalls die Zitierweise Benjamins betreffenden Schwierigkeit hatten die Herausgeber bei der Revision fertigzuwerden. Soweit es die erhaltenen Drucke ausweisen, hat Benjamin folgendes Prinzip beobachtet: Fallen in der Abhandlung Zitatschlüsse und Satzschlüsse zusammen, steht der Punkt dann hinter dem Abführungszeichen, wenn das Zitat Teil der übergeordneten Satzeinheit ist, jedoch vor dem Abführungszeichen, wenn das Zitat ein vollständiger Satz, aber nicht zugleich Teil eines reichgegliederten – Benjaminschen – Satzgefüges ist. Dies Prinzip ist im Textteil der Abhandlung durchgehalten oder zumindest deutlich erkennbar; die nicht zahlreichen Abweichungen meinten die Herausgeber nach jenem Prinzip – stillschweigend – korrigieren zu sollen. Im Anmerkungsteil der Abhandlung zeigt sich ein anderes Bild. Hier stehen Punkte überwiegend auch dann vor den Abführungszeichen, wenn sie Punkte innerhalb des Zitats und die Zitate nur Teil des übergeordneten Satzes oder des Satzgefüges sind. Da es in der Mehrzahl der Fälle so sich verhält, also Absicht gewaltet haben kann, wenn sie auch nicht recht durchsichtig wird, haben sich die Herausgeber gescheut, die Zitierweise des Anmerkungsteils der des Textteils der Abhandlung einfach anzugleichen. Beide wurden weitestgehend respektiert. Eine Ausnahme wurde in den – freilich wenigen – Fällen gemacht, wo interrogativ endende Zitatschlüsse mit Satzschlüssen dergestalt zusammenfallen, daß erst das Fragezeichen steht, dann das Abführungszeichen, dann die Fußnotennummer und schließlich ein Punkt – so, als hätte Benjamin den Wissenschaftsfetischismus ironisieren wollen. Aus dieser Häufung von Abschlußzeichen wurde der Punkt stillschweigend gestrichen.

Bei den Nachweisen wurde auf eine über die Benjaminschen Angaben hinausgehende Lokalisierung der Belege in einzelnen Werkteilen, Abhandlungen, Briefen, Abschnitten oder Kapiteln – bis auf wenige, zur Klärung erheischte Ausnahmen – grundsätzlich verzichtet. Die Herausgeber mußten bestrebt sein, den Zitaten-, Siglen-, Verwei-

sungs- und Literaturapparat Benjamins authentisch zu reproduzieren und Korrekturen sowie Ergänzungen nur da vorzunehmen, wo sie als unumgänglich sich erwiesen.

LESARTEN 16,20 *zwanglos*] konjiziert für *zwanglos* – 17,37 *Spätzeit*,] konj. für *Spätzeit* – 20,4 *ja*] konj. für *ja*, – 23,13 *zurück*-] konj. für *zurück* – 24,3 *Zusammenfassend*] *Summarisch* <sup>a1BA</sup>; s. M: S. 17 *hat der Setzer am Anfang des 3<sup>ten</sup> Abschnitts statt »zusammenfassend« »summarisch« gesetzt. Verbessern!* – 50,25 *Ironie*,] konj. für *Ironie* – 50,27 *Arabeske*,] konj. für *Arabeske* – 50,28 *Philologie*,] konj. für *Philologie* – 51,33 *sei kritisch*] konj. für *sei kritisch* <sup>a128</sup>; dazu s. folgende Lesart – 52,1 *wäre tautologisch* <sup>a128</sup>] konj. für *wäre tautologisch* <sup>a129</sup>; obgleich beide Passagen denselben Brief zitieren, die erste wörtlich, die zweite in Zusammenziehung (s. »Nachweise« 52,1, wo die der Kontraktion zugrundeliegende Stelle wörtlich zitiert wird), hat die zweite eine neue Fußnotenziffer, die Nummer 129, die sich aber nicht, wie die Nummer 128, auf den zitierten Brief, sondern wie die zum zweitenmal, aber jetzt korrekt gesetzte Nummer 129, auf Athenäums-Fragmente bezieht. Deshalb wurde von den Herausgebern die Nummer 128 an die Stelle gesetzt, wo die erste Nummer 129 in <sup>a1BA</sup> fälschlich steht. – 52,23 f. *unausweichliche*] konj. für *unausweisliche* – 55,31 *hinaus*] konj. für *hinaus*, – 57,21 *es*] konj. für *er* – 60,12 *ist* <sup>a145</sup>,] konj. für *ist* <sup>a145</sup> – 64,35 *den*] konj. für *das* – 67,25 *in dem*] konj. für *indem* – 69,38 *Systematisieren*] konj. für *Schematisieren*; in der vorausgehenden Schlegelstelle war fälschlich *schematisieren* statt »systematisieren« zitiert und der Zitierfehler dann in die Interpretation eingegangen. – 71,1 *Schlegel*] bei Enders: »Schlegels« – 80,36 *Werke*] konj. für *Werte* – 86,38 *deren*] wohl archaisierend für »derer« – 93,10 *Universalpoesie*,] konj. für *Universalpoesie* – 98,24–28 *die Ironie. Aber bis neutralisiert in ihm*] handschriftliche Einfügung; s. M: Satz auf S. 87 einfügen – 106,15 *der Prototyp*] konj. für *das Prototyp* – 112,34–113,8 *Der Begriff bis behandelt wird*).] handschriftliche Einfügung; in M nicht vermerkt – 113,6 *vielleicht*] von Benjamin unterstrichen – 113,6 f. *innerhalb*] von Benjamin unterstrichen – 113,8 *Das Dargestellte*] konj. für *Es* – 113,18–34 *Hier bis wäre*.] handschriftliche Einfügung; in M nicht vermerkt – 113,27 *in*] von Benjamin unterstrichen – 113,28 *nur anschaulichen*] dahinter von Benjamin eingefügtes Fragezeichen – 113,30 *nur*] von Benjamin unterstrichen – 117,10 *der*] handschriftliche Einfügung; s. M: S. 105 Z. 12 v. u. *der einfügen* – 117,31 315] Zu dem in der Anmerkung und, analog, im Text Erörterten s. M: S. 105 *ist genauer auszuführen, daß es hinsichtlich der Form außer der methodischen Reinheit keine sonst, sondern nur Strenge gäbe*.

## NACHWEISE

Im folgenden bedienen die Herausgeber sich der von Benjamin selber in seinen Fußnoten gebrauchten Siglen und Abkürzungen; zu deren Auflösung s. das *Verzeichnis der zitierten Schriften*, 120–122.

21,39 *Fichte* 67.] Benjamin zitiert nicht den fortlaufenden Fichteschen Text, sondern statt »zu ihrem eigenen Gehalte« den in Fußnote stehenden Passus der 1. Ausgabe: »zur Form der Form, als ihres Gehaltes«. – 41,37 »in den romantischen Formeln gemeinten«] bei Elkuß: »der in den Formeln tatsächlich oder vermeintlich ergriffene Sachverhalt« – 41,39 »bei dem sachlichen Problemgrund«] i. e. bei Elkuß: »Die Spannung zwischen der Absolutheit... und der empirischen Tatsache... ist... für jeden... konstant, ja denknotwendig«. – 45,14 *Schlegel*] s. *Jugendschriften II*, a. a. O., 50–56 (*Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain. Ouvrage posthume de Condorcet. 1795*) – 51,5 *Kritik*] s. Briefwechsel, a. a. O., 91 (Brief Friedrich Schlegels an Novalis vom 2. 12. 1798) – 52,1 *tautologisch*<sup>128</sup>.] Das Zitat ist eine Benjaminsche Kontraktion. Die Briefstelle lautet wörtlich: »Was den Titel der Fragmente betrifft, so meint er kritische und philosophische sei eine Tautologie, ja sogar kritische Fragmente sei schon eine, denn jedes Fragment sei kritisch.« Briefe, a. a. O., 344 – 53,10 *Poesie*] s. *Jugendschriften I*, a. a. O., 75–180 (*Die Griechen und Römer. Historische und kritische Versuche über das Klassische Alterthum. I*) – 63,29 *vervielfachen*] *Jugendschriften II*, a. a. O., 220 (*Fragmente. [Nr.] 116*) – 69,40 *Kritiken*] s. August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken*, 2 Bde., Königsberg 1801 – 74,30 f. *Selbstvernichtung*]. Hervorhebungen von Benjamin – 74,32 *Mythologie*] s. *Jugendschriften II*, a. a. O., 357–363 (*Gespräch über die Poesie*) – 79,32 *sein*]. *Jugendschriften II*, a. a. O., 213 (*Fragmente. [Nr.] 67*) – 81,34 *Dichter*] s. August Wilhelm v. Schlegel, *Sämmtliche Werke*, hg. von Eduard Böcking, Bd. 3: *A. W. Schlegels Poetische Übersetzungen und Nachbildungen nebst Erläuterungen und Abhandlungen*, Leipzig 1846, 199–230 (*Dante*) – 81,35 *Boccaccio*] s. *Jugendschriften II*, a. a. O., 396–414 – 81,39 *Meister*] s. a. a. O., 165–182 – 81,39 *Dorothea*] s. August Wilhelm v. Schlegel, *Sämmtliche Werke*, a. a. O., Bd. 11: *Recensionen aus der Jena'schen allgemeinen Literaturzeitung 1797*, Leipzig 1847, 183–221 (*Goethes Hermann und Dorothea*) – 85,31 *Jugendschriften II*, 169.] Benjamin zitiert nicht den fortlaufenden Schlegelschen Text, sondern statt »Weltall« die in der Fußnote wiedergegebene Lesart a) »Unendliche«. – 88,21 *ist*]. *Jugendschriften II*, a. a. O., 220 f. (*Fragmente. [Nr.] 116*) – 93,31 *erfüllen*<sup>242</sup>.] Hervorhebung von Benjamin – 102,36 *Wissenschaft*]. s. Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, hg. von Karl Schlechta, 2. Aufl., Bd. 2, München 1960, 99 (*Die fröhliche Wissenschaft. 92. Prosa*

und Poesie) – 104,9 A. W. Schlegel] Die Stelle wird von Novalis zitiert; s. Briefwechsel, a. a. O., 52 (Brief Novalis' an August Wilhelm Schlegel vom 12. 1. 1798). – III,12 *Poesie*] s. Jugendschriften II, a. a. O., 338–385 – II,4 *höchsten Gebilde*] sc. worin »alle Werke Ein Werk, alle Künste Eine Kunst, alle Gedichte Ein Gedicht« sind; Jugendschriften I, a. a. O., 104. Benjamin hatte statt »höchsten Gebilde« fälschlich *Gebiete* zitiert.

*Den Gedanken, ein Werk durchaus aus sich selbst heraus zu erleuchten, versuchte ich in meiner Schrift »Goethes Wahlverwandtschaften« durchzuführen.* (Walter Benjamin, *Drei Lebensläufe*, in: *Zur Aktualität Walter Benjamins*. Aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt a. M. 1972, 46; s. Bd. 6)

*Wie Benedetto Croce durch Zertrümmerung der Lehre von den Kunstformen den Weg zum einzelnen konkreten Kunstwerk freilegte, so sind meine bisherigen Versuche bemüht, den Weg zum Kunstwerk durch Zertrümmerung der Lehre vom Gebietscharakter der Kunst zu bahnen. Ihre gemeinsame programmatische Absicht ist, den Integrationsprozeß der Wissenschaft, der mehr und mehr die starren Scheidewände zwischen den Disziplinen wie sie den Wissenschaftsbegriff des vorigen Jahrhunderts kennzeichnen, niederlegt, durch eine Analyse des Kunstwerks zu fördern, die in ihm einen integralen, nach keiner Seite gebietsmäßig einzuschränkenden Ausdruck der [...] Tendenzen einer Epoche erkennt.* (a. a. O.) – Die Daten, welche die Entstehungsgeschichte der Wahlverwandtschaftenarbeit bezeugen, sind überaus spärlich. Die zeitlichen Grenzen, innerhalb deren die Arbeit entstand, sind nur annäherungsweise genau zu bezeichnen. Zwei grobe, aber sichere Eckdaten lassen sich setzen: der Sommer 1919 und der Herbst 1922. Das erste findet sich in den *Lebensläufen*: *In den ersten Jahren nach dem Friedensschluß – der »Friede zu Versailles« wurde am 28. 6. 1919 unterzeichnet – war meine Beschäftigung mit der deutschen Literatur noch vorwaltend* (*Drei Lebensläufe*, a. a. O., 52), das zweite in den »Briefen«: *meine Wahlverwandtschaftenarbeit hast Du zu lesen womöglich noch nicht einmal begonnen*; so an Scholem am 1. 10. 1922 (Briefe, 291). Bringt man in Anschlag, daß die Dissertation am 27. 6. 1919 von der Berner Universität angenommen war (s. 802), könnte Benjamin zumindest mit den Vorarbeiten am Wahlverwandtschaftenessay in der zweiten Hälfte dieses Jahres begonnen haben, und erwägt man, daß zwischen dem Brief an Scholem und der Herstellung sowie der Versendung einer Abschrift von dem abgeschlossenen Manuskript ein sicher nicht minimaler Zeitraum liegt, ließe die Vollendung der Arbeit etwa Sommer 1922 sich datieren. Karg sind auch die Zeugnisse, die vom Entstehungsprozeß berichten. Das erste enthält ein Brief vom 8. 11. 1921: *Mir ist es in der letzten Woche durchaus nicht gut gegangen; ich habe mit Depressionen, die wie es scheint mehr und mehr periodisch erscheinen in aller Form zu kämpfen aber gottseidank keineswegs aussichtslos. Eben bin ich mal wieder entschieden dabei, aufzutauchen, weil mir, dringender Arbeiten halber, garnichts anderes übrigbleibt. Ich habe meine Kritik der Wahlverwandtschaften*

*abzufassen, die mir gleich wichtig als exemplarische Kritik wie als Vorarbeit zu gewissen rein philosophischen Darlegungen ist – dazwischen liegt was ich darin über Goethe zu sagen habe.* (Briefe, 281) Knapp drei Wochen später vermeldete er: *Mir geht es inzwischen ganz gut. Nur habe ich keine Ruhe ehe ich meine Arbeit über die Wahlverwandtschaften nicht fertig habe.* Dies klingt so, als habe sie sich bereits im letzten Stadium der Abfassung befunden. Darauf deutet auch der folgende Satz des Briefes, der ihr polemisches Kernstück nennt, das im mittleren und teilweise im letzten Teil der Abhandlung steht: *Darinnen findet die rechtskräftige Aburteilung und Exekution des Friedrich Gundolf statt.* (Briefe, 284) Wiederum drei Wochen später schrieb er: *meine Arbeit über die Wahlverwandtschaften rückt sehr langsam, fast allzu behutsam vor, wird aber schließlich zu meiner Erleichterung doch eines Tages wohl vorliegen.* (Briefe, 287) Dieser Tag ist dann binnen des folgenden halben Jahres, wohl im Sommer 1922, eingetroffen. Der nächste, auf die Abhandlung bezügliche Brief enthält den schon zitierten Passus, mit dem der Adressat, dem inzwischen eine Abschrift zugegangen war – Scholem –, leise an deren Lektüre gemahnt ward. Darin schrieb Benjamin weiter: *Ich suche einen neuen Verleger. Die Publikation der Wahlverwandtschaftenarbeit könnte den Anfang machen. Weißt Du einen Rat?* (Briefe, 291) Der Verleger, auf den Benjamin gesetzt hatte, war wohl Richard Weißbach, von dem er im gleichen Brief berichtete, daß er den begonnenen Satz der von Benjamin projektierten Zeitschrift *Angelus Novus* – vermutlich schon mit Teilen der Wahlverwandtschaftenarbeit – aus wirtschaftlichen Gründen und zum größten Leidwesen Benjamins hatte einstellen müssen (s. Bd. 2).

Damit setzt die – im einzelnen besser belegte – langwierige und verwinkelte Publikationsgeschichte der Abhandlung ein, die, schon ehe es zur eigentlichen Publikation kommt, mit dem ersten Abschnitt ihrer Wirkungsgeschichte sonderbar sich verknüpft. Die Frankfurter Universitätsgermanistik hatte für die Arbeit sich zu interessieren begonnen, wohl hauptsächlich auf Initiative des mit Benjamin befreundeten Frankfurter Privatdozenten Gottfried Salomon, der, wie Benjamin Anfang 1923 an Scholem berichtete, sie, mit der Dissertation zusammen, *unter nicht ungünstigen Auspizien* dem Literarhistoriker Franz Schultz übergeben hatte. (Briefe, 297) Auspizien, unter denen Benjamin seine Habilitationsabsichten sah und von denen er doch damals schon ahnte, daß sie, wie der Jahre später liegende unglückselige Ausgang des Habilitationsvorhabens beweist (s. 895–902), trügerisch waren. – Dem Briefwechsel mit Florens Christian Rang, dessen insistenten, dem jüngeren Freund aus der geistigen Tiefe ihrer Verbindung verpflichteten Bemühungen die Publikation der Arbeit schließlich ver-



dankt wird, ist zu entnehmen, daß Benjamins eigene Bemühungen ein weiteres Mal scheiterten. Am 3. 12. 1922 schrieb er aus Heidelberg an Rang: *Auch habe ich noch für ihn [Richard Weißbach] gegebenenfalls eine Mitteilung im Rückhalt – die auch Dir wohl noch nicht bekannt ist – nämlich daß Paul Cassirer mir vor meiner Abreise 15 000 M Option auf die Wahlverwandtschaftenarbeit gezahlt hat, allerdings nicht befristete Option, so daß, wenn ich die Arbeit anderweitig drucken lassen will, was mir jederzeit bevor er mit Drucken begonnen frei steht, ich die 15 000 M ablösen muß. Wie weit ich dies Weißbach erzählen werde und wie weit es auf ihn einwirken wird, lasse ich dahingestellt.* (3. 12. 1922, an Rang) Anfang April 1923 heißt es jedoch: *Cassirer hat jetzt in der Tat nach dreimonatlichem Studium meine Wahlverwandtschaftenarbeit zurückgegeben. Er wird sie – wegen technischer Schwierigkeiten – nicht drucken. Immerhin bin ich noch nicht verzweifelt, sie an den Mann zu bringen.* (Briefe, 300) Welche weiteren Versuche Benjamin selbst unternahm, davon geben die Briefe kein Zeugnis. Daß er aber mit Rang auf Mittel und Wege der Publikation gesonnen haben muß, indiziert die entschlossene Mitteilung an diesen vom Ende September 1923: *Ich bin nun in jeder Hinsicht bereit, mich, sei es durch Dich, sei es selbst, mit dem Manuscript meiner Wahlverwandtschaftenarbeit an Hofmannsthal zu wenden und erwarte Deine Vorschriften.* (Briefe, 302) Dieser dann von Rang unternommene Schritt brauchte nicht unvermittelt getan werden. Benjamin war durch Rang, bei Gelegenheit von dessen mit Hofmannsthal gepflogenen Erörterungen über das geistige Profil und den stockenden Fortgang der »Neuen Deutschen Beiträge«, bei Hofmannsthal brieflich introduziert und als vorzüglich in Betracht zu nehmender Mitarbeiter an den Beiträgen empfohlen worden. »Ich andeutete wohl einmal, daß ein mir sehr nahestehender jüngerer Freund in Unterhandlungen mit einem Verlag stand ebenfalls um Herausgabe einer neuen Zeitschrift. [...] Ich hatte meine ständige Mitwirkung zugesagt. Der Freund und ich, und ein toter Freund des ersteren [Fritz Heinle] [...]: wir drei würden die Kerngruppe gebildet haben. Mein Freund hat den Plan aufgeben müssen, zur Zeit wenigstens. [...] Gleichzeitig aber hat er [...] mit mir an Ihre Zeitschrift gedacht; er wie ich würden, wenn Ihnen dies anstehn sollte, als gelegentliche, aber doch nicht seltene Beiträger gern uns einstellen [...]. Es ist nicht eigentlich als Bitte, daß ich dies an Sie bringe; mehr als Mitteilung, die für Ihre Pläne von Belang sein kann. Natürlich darf unser Einbruch nicht den Grundzug Ihrer Zeitschrift verrücken; anderseits hat unkontinuierliches (was nicht ein zu häufiges sein muß) Aufnehmen von Beiträgen für uns nichts von unserem alten Plane übrig. Erwägen Sie's bei sich. Einige Aufsätze meines Freundes – gedruckte, aber in sozu-

sagen nicht-öffentlichen Zeitschriften – würde ich Ihnen auf Wunsch übermitteln, damit Sie seine Geistesart sehn. Selbstverständlich bliebe Ihnen als Herausgeber volle Freiheit, in jedem einzelnen Fall einen angebotenen Beitrag abzulehnen. Ich glaube sagen zu dürfen, daß wir hofften, das Blatt, an das wir dachten, auf die Höhe etwa des Athenäums zu erheben. Eben dieser Glaube an den Wert auch unserer Beiträge ermutigt mich, Sie zu ermutigen, wenn möglich die Neuen Deutschen Beiträge aufrechtzuerhalten.» (8. 11. 1922, Rang an Hofmannsthal; zit. nach: Hugo von Hofmannsthal – Florens Christian Rang, Briefwechsel 1905–1924, in: Die Neue Rundschau, 1959 ((Jg. 70, Heft 3)), 18) Dieser Brief war zwar erst im Mai 1923 an Hofmannsthal gelangt – Rang hatte ihn im November 1922 als damals noch nicht völlig opportun zurückgehalten und einem Antwortschreiben an Hofmannsthal erst dann beigelegt, als dieser Rang von sich aus auf Benjamin ansprach, einer Erwähnung eingedenk, die Rang bereits vor jenem Introduktionsbrief beiläufig getan hatte (s. a. a. O., 23). Rang antwortete: »Nun tun Sie mir in Ihrem Brief die Ehre an, mich für Sie als Herausgeber gewissermaßen zu Hilfe zu bitten, insbesondere durch Zuweis meines Freundes Benjamin an Sie. Dies ist seine Adresse: Dr. Walter B., Berlin-Grünwald, Delbrückstraße 23. Doch wird er diese Tage für dies Sommersemester wahrscheinlich auf die Universität Frankfurt gezogen sein. Hier nun spielt Wunsch und Gegenwunsch freundlich ineinander. Ich beilege Ihnen einen Brief von mir an Sie vom 8. November vorigen Jahres, den ich nicht abgeschickt habe, weil im Augenblick, da er geschrieben war, Benjamin mir mitteilte, für das Zustandekommen seiner Zeitschrift habe sich neue Aussicht ergeben – die inzwischen und wohl endgiltig, verflogen ist. In diesem Brief – aber vor allem lassen Sie mich sagen, daß seine Anrede an Sie im Geist auch in der dieses meines heutigen Briefs liegt; ich habe nur nicht den Flaum der Worte durch Selbst-Zitierung abwischen wollen. Also: lieber und verehrter Freund – jetzt darf ich es sagen – in diesem Brief, sehen Sie, waren Benjamin und ich schon unterwegs zu Ihrer Zeitschrift. Doch ist zwischenzeitlich eine Änderung eingetreten; Benjamin ist anderweitig zu sehr beschäftigt, als daß er den Plan, nach dem er seine Zeitschrift zu redigieren gedachte, in gleichviel wie verkürzter oder abgeschwächter Form durch eine regelmäßige Folge von Beiträgen in Ihrer Zeitschrift noch einigermaßen verfolgen können wollte [...]. Aber der Sache nach freilich würde, da Ihre Zeitschrift ja nicht häufig erscheint, eine merkliche Mitbeiträterschaft meines Freundes und meiner tatsächlich der Fahrtrichtung einen bestimmten Zug leihn. – Ob Benjamin bei seiner Beschäftigtheit für das nächste Heft einen Beitrag leisten könnte, weiß ich nicht; ich hoffe ihn in Kurzem zu sehn und werde ihn fragen; auch, und vorab, welche

Schriften von ihm – gedruckt oder ungedruckt – er Ihnen einsenden kann, damit Sie ein Bild seines Schrifttums gewinnen.» (3. 5. 1923, Rang an Hofmannsthal; a. a. O., 24 f.) In seiner Erwiderung sprach Hofmannsthal davon, daß ihm »besonders, ja ausnehmend lieb die beigelegte Copie des unabgesandten Briefes vom 8. November« war. Dann fuhr er fort: »Ja, ich bitte Sie, und bitte Ihren mir unbekannten Freund Benjamin um Hilfe – und möge nach Ihren Worten eine merkliche Mitbeiträgerschaft Ihres Freundes und Ihrer der Fahrtrichtung einen bestimmten Zug leihen. – Aber weisen Sie mich nicht an ihn. Bleiben Sie nur fürs erste zwischen uns. Auch in diesen Dingen, wie bei der leiblichen Begegnung hat jede Gebärde ihren Sinn, und wir wollen nichts »vereinfachen« und dem »Normalen« angleichen. Daß sich Benjamin mit gelegentlichen aber doch nicht seltenen Beiträgen einstelle, – Sie in Abständen mit einem höchst gewichtigen – und beides so weit kontinuierlich, daß Ihr alter Plan eines geistigen – das Wort in seiner ganzen Schwere gebraucht – Archives nicht nur nicht verloren gienge sondern etwa kraft seiner inneren Gewalt mehr und mehr aus der Miene meiner Zeitschrift hervorträte: hiemit sprechen Sie, spreche ich mit Ihren Worten ein Durchführbares aus, wofern einzig nur (darüber haben wir ja keine Gewalt) sich mir nicht das Individuum des Herrn B. als ein mit meiner Natur auf keine Weise zu concordierendes ergäbe – was mir aber so wenig wahrscheinlich ist, daß ich eben nur, um auch das einzig mögliche Hindernis mit Namen genannt zu haben, – es hinzusetze. – Nun aber lassen Sie mich doch auch die Geistesart Ihres Freundes erkennen durch einige – in sozusagen nicht öffentlichen Zeitschriften gedruckte Aufsätze (aber ist denn meine Zeitschrift etwas anderes als eine sozusagen nicht öffentliche? und kann denn Geistiges anders gewollt und erreicht werden als auf dem Wege der geistigen, privaten Verbündung? – Mich mit Ihm und Ihnen so zu verbünden, ist ja wieder Ermutigung für mich – ich antizipiere die Möglichkeit der Übereinstimmung, die ja, traue ich, keine halbe sondern im Eigentlichen, eine volle sein wird.)« (19. 6. 1923, Hofmannsthal an Rang; a. a. O., 27 f.). Rang respektierte Hofmannsthals Wunsch, fürs erste der Vermittler zwischen diesem und Benjamin zu bleiben und es »dem natürlichen Wachstum der Dinge« zu »überlassen, ob mein Freund Benjamin auch zu Ihnen in ein Verhältnis tritt. [...] Ich habe ihm nicht geschrieben; denn ich hoffe, in einiger Zeit ihn bei mir zu sehn« (25. 6. 1923, Rang an Hofmannsthal; a. a. O., 30). Während der folgenden Wochen hatte Rang Benjamin Bericht über den Stand der Dinge gegeben, ihm auch Einsicht in Hofmannsthals Brief vom 19. 6. gewährt. Über beides waren Rang und Benjamin dann Ende September, Anfang Oktober wieder in briefliche Korrespondenz getreten; aus ihr geht hervor, daß Benjamin

bereit war, den zu Hofmannsthal gebahnten Weg zu beschreiten. Von dem *Hofmannsthalschen Brief*, schrieb er am 7. Oktober an Rang, scheint es Dir entgangen zu sein, daß er den Wunsch ausspricht, *vorderhand mögest Du vermittelnd zwischen ihm und mir bleiben. Aus diesem Grunde bitte ich Dich sehr, die Manuskripte, die ich Dir in kurzem zur Verfügung stellen werde, an ihn weiterzuleiten und sie auch, gleichsam in meinem Auftrage, mit ein paar Begleitzeilen zu versehen. Ich halte es für sehr angezeigt, den Wink Hofmannsthals genau zu befolgen. Obnehin macht mir im Wahlverwandtschaften-aufsatz eine Stelle, in der ich meine Meinung über den ihm nächststehenden Rudolf Borchardt andeute (wenn auch vorsichtig und sehr maßvoll) Sorge.* (s. 182; dazu die Lesart zu 182, 20–24) Denn *Hofmannsthal wird – und soll – in diesen Beziehungen nicht weitherzig sein. Zunächst erhältst Du 1) Wahlverwandtschaftenarbeit 2) einiges von Heinle und vielleicht 3) früher von mir Erschienenes.* (Briefe, 305) Vom Inhalt der Rang übermittelten Sendung hoffte er, daß er nicht in den *Avernus der Redaktionen* versinkt, sondern [...] *bald ein freundliches Echo Antwort gibt; es sollte, was die Wahlverwandtschaftenarbeit angeht, ein enthusiastisches werden. Noch habe ich zu bemerken, so schloß er an, daß ich bei keinem der übersandten Stücke [...] auf die Rücksendung verzichten kann. Überall handelt es sich um einzige bzw. letzte Exemplare. Ich denke wohl, daß sechs Wochen genügen werden, um Hofmannsthal einen Einblick mit Muße zu verschaffen; nach dieser Zeit – und daraus scheint noch die Skepsis auch diesem Publikationsversuch gegenüber zu sprechen – möchte ich mich wieder um die Sachen kümmern.* (Briefe, 306) Wie aus dem Brief Hofmannsthals an Rang vom 5. November hervorgeht, hatte dieser die Sendung mit den Arbeiten Benjamins am 31. Oktober an den Dichter weitergeleitet. Am Ende des Briefes heißt es: »Ich habe indessen in das Manuskript über die Wahlverwandtschaften hineingeblickt und fühlte mich so mächtig angezogen, daß ich den späteren Abend und die tiefe friedvolle Stille der Novembernacht nützen will um mich mit den ersten Seiten aufmerksam bekannt zu machen.« (Hofmannsthal – Rang, Briefwechsel, a. a. O., 37 f.) Binnen der nächsten beiden Wochen hatte Hofmannsthal das Studium des Textes beendet. Wie sehr er davon ergriffen war, spricht der Brief vom 21. November aus: »Erwarten Sie bitte nun nicht, daß ich über den schlechthin unvergleichlichen Aufsatz von Benjamin, den Sie die Güte hatten mir anzuvertrauen, mich eingehender äußere. Ich kann nur sagen, daß er in meinem inneren Leben Epoche gemacht hat und daß sich mein Denken, soweit nicht die eigene Arbeit alle Aufmerksamkeit erzwingt, kaum von ihm hat lösen können. Wunderbar ist mir – um von dem scheinbar ›Äußeren‹ zu sprechen – die hohe Schönheit der Darstel-

lung bei einem so beispiellosen Eindringen ins Geheimnis; diese Schönheit entspringt aus einem völlig sicheren und reinen Denken, wovon ich wenig Beispiele weiß. Sollte dieser Mann ein jüngerer, etwa weit unter meinen Jahren sein, so wäre ich von dieser Reife aufs Äußerste betroffen. Der Zusammenhang tiefster Art mit Ihrer Welt hat mich ergriffen; welche Wohltat dergleichen gewahr zu werden, in einer bis zum Erschreckendsten zerrissenen Welt. Erlange ich also durch Sie die innigst erbetene Erlaubnis diese Arbeit in den Beiträgen zu bringen (und zwar im nächsten Heft die Abschnitte I. und II. im schleunigst darauf folgenden den Abschnitt III) so werden diejenigen, welche Geistiges aufzunehmen wissen sogleich den Zusammenhang mit Ihren Beiträgen herzustellen sich gedrungen fühlen und wird somit, darf ich hoffen, ein Wesentliches von dem erreicht, was Ihnen seinerzeit in Bezug auf eine gemeinsame mit Herrn B. zu begründende eigene Zeitschrift vorschwebte. Der Ausdruck der Zustimmung durch Sie oder direct wäre mir doppelt erwünscht, wenn er mir hier noch zukäme.« (a. a. O., 39) Damit war die Abhandlung den schnöden Wechselfällen heteronomer Publikationsentscheidungen endgültig entzogen, ihr Autor von den demütigenden Anstrengungen entlastet, für seine Leistung um gut Wetter bitten zu müssen. Ihr ohne alle Ausflüchte und schikanöse Erschwernis zur würdigen publikatorischen Darstellung verholten zu haben, ist das Verdienst Hofmannsthals und Rangs. Ehe dieser dem Dichter brieflich erwiderte, überließ er Benjamin Hofmannsthals Zeilen zur Einsicht, auch zum wohlerwogenen Gebrauch im taktischen Umgang vermutlich vorab mit Verlegern (s. Briefe, 325). *Du weißt um Autoren-Verfassungen zu gut Bescheid*, antwortete Benjamin Rang am 26. November, *als daß ich auszumalen brauchte, wie sehr die Zeilen von Hofmannsthal mich beglückt haben (da sie dies zu tun vermögen, ohne irgend die Eitelkeit ins Spiel zu bringen). Es ist dieses Besondere an ihnen, daß sie jenen vom Berühmten über den Unbekannten fast unvermeidlichen Nebenton vermissen lassen: als legiti- miere erst das Lob des ersten die Leistung des zweiten. Meine Antwort glaubte ich ebenso dankbar wie formvoll halten zu müssen.* (Briefe, 315) Sie wird die von Hofmannsthal erbetene Zustimmung zum Abdruck der Arbeit in den »Neuen Deutschen Beiträgen« enthalten haben, wo sie dann, mit den ersten beiden Kapiteln, bereits im April 1924 (im 1. Heft der II. Folge) und, mit dem dritten, im Januar 1925 (im 2. Heft der II. Folge) erschien. In Rangs Brief an Hofmannsthal vom 28. Dezember 1923, worin er vorab des Vertrauens gedachte, das ihm und Benjamin es ermöglichte, »an der ganzen Gestaltung der Beiträge, an ihrem Grund-Fassen« sich mitzubemühen, heißt es dann weiter: »Mit Benjamins Auslegung der Wahlverwandtschaften einheben Sie ihnen eine mächtige Fracht. Flacher sollen Sie

nicht fahren. Nicht als ob unter den verschiedenen im Schiff verstauten Waren nicht auch leichtere sein müßten, aber das Schiff ist da, um die schwersten zu tragen, die es erreicht. Um die schwersten leicht zu tragen – in der gefälligen Fassung des Kunst-bedachten Worts, nicht in der plump-breiten der Fach-Wissenschaftler – deren Halbfabrikat genießbare Wissenschaft noch gar nicht ist. So klinge es nun nicht unbescheiden, wenn ich frage: was soll die Fracht sein nach jenem Aufsatz?» (Hofmannsthal – Rang, Briefwechsel, a. a. O., 40) »Sehr wohl würde ich selber zwei unter allen bisherigen Beiträgen als die gewichtigsten bezeichnen: den Ihren« – »Selige Sehnsucht« –, »der das erste Heft auszeichnete, und diesen von Benjamin der diesem vierten und dem folgenden Heft einen sehr hohen Wert verleihen wird: denn er behandelt Hohes mit seltener Kraft und er erreicht dabei eine noch seltenere Schönheit der Darstellung« – so antwortete Hofmannsthal am 26. Januar 1924 auf Rangs Frage. »Ich betrachte es als einen jener Glücksfälle, ohne deren Eintreffen kein Unternehmen gelingen kann, daß mir solche Arbeiten« wie die Benjamins und des gleichfalls von Rang an Hofmannsthal empfohlenen Theodor Spira »durch Sie zuströmen; und ich darf nun wo ich solche Menschen, vor allem aber ein Individuum wie Benjamin, neben Ihnen stehen sehe, hoffen, daß die Kette solcher Beiträge, in denen für die Deutung des Poetischen ein Höchstes geleistet wird, dessen gleichen ich in früheren Beispielen nicht kenne – mir nie abreißen wird.« An Arbeiten wie der Benjaminschen über die Wahlverwandtschaften – und später der über das deutsche Trauerspiel – gewährte der untrügliche Blick Hofmannsthals, was sie über die fachwissenschaftlichen hinaushebt: daß Philologie in ihnen »mit dem tiefsten, entscheidenden Ernst: als eine wahre Geisteswissenschaft, und religios« getrieben wird, »d. h. von dem Glauben beseelt, daß Wahrheit sei.« Es »wird ein großes Wissen zum entscheidenden geistigen Tun zusammengefaßt, ein gewaltiges Werkzeug gehandhabt, aber« nicht um der bornierten Verselbständigung des Instrumentariums, sondern »um des Höheren willen. Mit Erquickung finde ich irgendwo Zusammenhang: solche Einzelne konstituieren mir die geistige Nation, der anzugehören eine Ehre und eine Tröstung ist.« (a. a. O., 42)

Die hohe Wertschätzung, die er von dem Dichter erfuhr, haben die Fachwissenschaftler Benjamin versagt. Zunächst versprach er sich von der Vorlage der Goethe-Arbeit noch immer die Förderung seiner Habilitationsabsichten. So ließ er durch Rang das Manuskript bei Hofmannsthal abrufen, um, da er ein zweites Exemplar – aus Heidelberg – nicht zurückerhielt und das letzte in Scholems Besitz – in Palästina – sich befand, erneut an *maßgebender Stelle* es einreichen zu können: bei Franz Schultz, von dem es definitiv *eingefordert* wor-

den war. Da von dem Eintreffen der Arbeit in Frankfurt für mich *sehr* viel abhängt, darf ich mich leider weder durch die Rücksicht auf Dich noch auf Hofmannsthal bestimmen lassen. (Briefe, 308) Die Bitte wurde – noch andere Gründe waren hinzugetreten – wiederholt, erst Anfang, dann Ende Dezember (s. Briefe, 321, 325), schließlich Hofmannsthal selbst vorgetragen, in einem bedeutenden Brief vom 13. 1. 1924, wohl dem zweiten, mit dem er zu Hofmannsthal in die seither nur mittelbar, durch Rang, unterhaltene direkte Beziehung trat (auf den – nicht erhaltenen – ersten findet sich ein Hinweis in: Briefe, 321): *Hochverehrter Herr von Hofmannsthal! Während Ihre Briefe durch den warmen und eingehenden Anteil, den Sie meiner Arbeit gewähren, mich mit Freude und Dankbarkeit erfüllen, erfuhren Sie von meiner Seite Komplikationen Ihrer Redaktionsarbeit. Dieser Gegensatz beschämt mich und ich bitte Sie herzlich, die Unsicherheit, in die, durch meine Verfehlung, der letzte Brief von Herrn Rang Sie versetzte, zu entschuldigen. Gestatten Sie mir, wenige Worte über Äußeres ans Ende des Briefes zu schieben und zuerst von dem mir nächstliegenden zu reden. Es ist von hoher Bedeutung für mich, daß Sie die Überzeugung, welche in meinen literarischen Versuchen mich leitet, so deutlich herausheben und daß Sie sie, wenn ich recht verstehe, teilen. Jene Überzeugung nämlich, daß jede Wahrheit ihr Haus, ihren angestammten Palast, in der Sprache hat, daß er aus den ältesten logoi errichtet ist und daß der so gegründeten Wahrheit gegenüber die Einsichten der Einzelwissenschaften subaltern bleiben, solange sie gleichsam nomadisierend, bald hier bald da im Sprachbereiche sich behelfen, befangen in jener Anschauung vom Zeichencharakter der Sprache, der ihrer Terminologie die verantwortungslose Willkür aufprägt. Demgegenüber erfährt die Philosophie die segensreiche Wirksamkeit einer Ordnung, kraft welcher ihre Einsichten jeweils ganz bestimmten Worten zustreben, deren im Begriff verkrustete Oberfläche unter ihrer magnetischen Berührung sich löst und die Formen des in ihr verschlossenen sprachlichen Lebens verrät. Für den Schriftsteller aber bedeutet dieses Verhältnis das Glück, an der Sprache, welche dergestalt vor seinen Augen sich entfaltet, den Prüfstein seiner Denkkraft zu besitzen [...] Dort [...] wo die Einsicht sich unzureichend erweist, den erstarrten Begriffspanzer wirklich zu lösen, wird sie, um in die Barbarei der Formelsprache nicht zurückzufallen, sich versucht finden, die sprachliche und gedankliche Tiefe, die in der Intention solcher Untersuchungen liegt, nicht sowohl auszuschachten als zu erbohren. Diese Forcierung von Einsichten, deren unfeine Pedanterie freilich der heute fast durchweg verbreiteten souveränen Allüre ihrer Verfälschung vorzuziehen ist, beeinträchtigt unbedingt den fraglichen Aufsatz [scil. Schicksal und Charakter, s. Bd. 2] und*

ich bitte Sie, es für aufrichtig zu halten, wenn ich in diesem Sinne die Ursache gewisser Dunkelheiten darin bei mir finde. (Ebenso steht es mit dem Anfang des Absatzes III der Wahlverwandtschaftenarbeit). Sollte ich, wie es angezeigt wäre, auf die Probleme jener früheren Arbeit zurückkommen, so würde ich den Frontalangriff auf sie kaum mehr wagen, sondern, wie ich es mit dem »Schicksal« in der Wahlverwandtschaftenarbeit hielt, den Dingen in Exkursen begegnen [...]. Was nun das Manuscript [der Wahlverwandtschaftenarbeit] und den Druck in der Bremer Presse angeht, so hatte ich verabsäumt, Herrn Rang, dem ich seinerzeit den Wunsch, das Manuscript wieder einzusehen, mitgeteilt hatte, von Ihrem ersten Briefe umgehend zu verständigen, und so war er nicht im Bilde. Sollte es mir zur Zeit nicht gelingen, eine zweite Abschrift aus Frankfurt zurückzuerhalten, so würde ich in dem von Ihnen angegebenen Sinne mich an Herrn Dr. Wiegand [den Leiter der Bremer Presse] wenden, was umso unbedenklicher wäre, als ich nur den dritten Teil der Arbeit kurz benötige, dessen Satz wohl nicht drängt. [...] Die Absatzüberschriften der Wahlverwandtschaftenarbeit [s. 835 ff.] sind nicht zur Veröffentlichung bestimmt. – Ich schließe mit der erneuten Versicherung meiner dankbaren Ergebenheit Ihr Walter Benjamin (Briefe, 328–331). Über den Verlauf der Habilitationsbemühungen Benjamins, in welche die vielfach eingeschränkte Verfügung über das Manuscript – gemeint ist wohl stets das verlorene Typoskript mit seinen Kopien, das der Bremer Presse als Druckvorlage diente und das mit dem (der Dedikation wegen so genannten) »Jula Cohn-Manuskript« nicht identisch ist – hineinspielte (s. auch Briefe, 346, 350, 351), gibt die Entstehungsgeschichte der »Habilitationschrift« – des Trauerspielbuches – im einzelnen Auskunft (s. 868–902).

Am 5. März 1924 vermeldete Benjamin Scholem den begonnenen Druck der Arbeit. In den »Neuen Deutschen Beiträgen« sind die Teile I und II zur Zeit im Satz, und werden, da ich schon die erste Korrektur gelesen habe, in kurzer Zeit als Hauptinhalt des nächsten Heftes erscheinen. Der dritte Teil kommt in das folgende. In schriftstellerischer Hinsicht ist dieser Erscheinungsmodus, als in der bei weitem exklusivsten der hiesigen Zeitschriften für mich überaus wertvoll. In akademischer Hinsicht wäre ein anderer vielleicht günstiger aber nicht ebenso möglich gewesen. Was aber die publizistische Wirkung betrifft, so ist dieser Ort für meinen Angriff auf die Ideologie der Schule von George geradezu der gegebene. Vielleicht nur an diesem einzigen Ort dürfte es liegen, wenn es ihr schwer fallen sollte, die Invektive zu ignorieren. Bemerkenswert ist, daß Hofmannsthal an einer unmißverständlichen Bemerkung seinen Hauptmitarbeiter [scil. Borchardt] an den »Beiträgen« [betreffend] keinen ausdrücklichen



Anstoß genommen hat. (Briefe, 340 f.) Das schließt freilich nicht aus, daß er die Bemerkung unausdrücklich dennoch strich (s. 856), wenn es nicht am Ende so sich verhielt, daß Benjamin, aus Rücksichtnahme, sie zumindest für den Abdruck in den »Beiträgen« selber tilgte, um sie in sein Handexemplar jedoch wieder einzutragen, fraglos in Vorbereitung eines Buchdruckes der Wahlverwandtschaftenarbeit, wie ihn der im September 1925 mit Rowohlt geschlossene Vertrag vorsah (s. Briefe, 404). Anfang November 1924, auf der Rückreise von Capri, kündigte er, in einem langen Briefe, der vor allem auch die verhaltene Bestürzung über Rangs Tod ausdrückt, Scholem an: *In ein bis zwei Monaten erhältst Du einen kompletten Separatabzug der Wahlverwandtschaftenarbeit* (Briefe, 362), wovon er zunächst jedoch die Teile I und II abgesandt haben muß, denn gegen Ende Dezember erst konnte er Scholem den *Schluß der Wahlverwandtschaftenarbeit für Februar* in Aussicht stellen (Briefe, 368). Zum Jahresende schrieb er an Hofmannsthal: *Das Jahr, das zu Ende geht, will ich nicht verstreichen lassen, ohne mich dankbar zu erinnern, daß es mit Ihrem Anteil meine Arbeit bestätigt hat. Sie werden es, so hoffe ich, nicht als unziemlich empfinden, wenn ich, aus dieser Dankbarkeit heraus, Ihnen ein glückliches kommendes wünsche. – Ich selbst dürfte vielleicht rückblickend das vergangne so nennen, das mir mit einem langen Aufenthalt in Italien, mit der Begründung eines festeren Verhältnisses zu einem Verlage (welches ich indirekt den »Neuen Deutschen Beiträgen« verdanke) langgehegte Wünsche erfüllte, hätte es mir nicht meinen Freund Christian Rang genommen.* (Briefe, 370) Die vollständige Erscheinung der Wahlverwandtschaftenarbeit, die dieser auf nimmermüde Art in die Wege geleitet hatte und die im Januar 1925 mit dem letzten Teil schloß, war ihm mit Benjamin zu erleben nicht mehr vergönnt. Bei Gelegenheit der Übersetzungsarbeit an Saint-John Perse's »Anabase« erhielt Rilke ein Exemplar des abgeschlossenen Druckes übersandt (s. Briefe, 391). Die Absicht, diesen in Buchform zu publizieren, schien im September 1925 zur Realisierung zu gelangen, als jenes *festere Verhältnis zu einem Verlage* die Form eines Vertrages annahm. Von der Unterzeichnung berichtete er Scholem. Der Verlag Ernst Rowohlt *garantiert mir für das nächste Jahr ein Fixum und bringt: »Ursprung des deutschen Trauerspiels« »Goethes Wahlverwandtschaften« »Plaqueette für Freunde«.* (Briefe, 404) In der Tat wurden im Januar 1926 *für das Barockbuch und die Wahlverwandtschaftenarbeit Druckproben gemacht* (Briefe, 409), allein es schien nicht nur dabei geblieben zu sein, sondern überdies ward, wie Benjamin im April berichtete, der *Erscheinungstermin meiner Sachen erst in den Herbst* verschoben (Briefe, 416), schließlich, wie er dann im September bitter vermerken mußte, *vertragswidrig immer*

von neuem vertagt. Zwar soll im Oktober eine definitive Festsetzung erfolgen (Briefe, 433), am Ende aber erwies sich als der Stand der Dinge der, daß Trauerspielbuch und *Plaquette* (scil. *Einbahnstraße*) volle zwei Jahre später, der *Wahlverwandtschaften*essay nie erschien. Erst posthum, lange nach dem zweiten Weltkrieg, hat der Inselverlag der Buchausgabe sich angenommen. Auch die Wahlverwandtschaftenarbeit ist gemeint, wenn Benjamin, in einem unveröffentlichten Brief an Adorno vom 18. März 1934, über das Publikationsschicksal seiner Arbeiten bemerkt, daß *unsere Produktionen es schwer haben [...]. Aber sind wir nicht auf apokryphe Wirksamkeit eingerichtet? In solchem Sinne habe ich – wie Sie wissen – auf das verlegerische Schicksal meiner Sachen gern gedeutet; ob es sich um die verbrannte Auflage meiner Dissertation handelt oder um den Rowohlt'schen Vorschlag, von dem Sie mir schreiben* (scil. je 20 Exemplare, wohl Remittenden, des Barockbuchs und der *Einbahnstraße* umsonst zur Verfügung zu stellen, um sie bei Bekannten zugunsten Benjamins zu vertreiben; s. 13. 3. 1934, Adorno an Benjamin): *ich erkenne das gleiche Gesetz.* (18. 3. 1934, an Th. W. Adorno)

In den Briefen aus der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre findet sich mancher Hinweis auf die Rolle, die der Essay, seine Thematik und seine Komposition in der späteren Wirksamkeit Benjamins spielen. So ist gegen Ende Oktober 1935, im zweiten Jahr seiner Pariser Emigration, von einem – wohl ungeschrieben gebliebenen – Vortrag über die *Wahlverwandtschaften* die Rede, den er im Februar im Institut des Études Germaniques halten werde (Briefe, 696), gleichfalls aus Paris davon, daß er, bei Gelegenheit der Schematisierung des »Baudelaire«, diesem die Grundlage für einen gänzlich transparenten Aufbau zu schaffen gedenke, der an dialektischer Strenge dem der *Wahlverwandtschaften*arbeit nichts nachgibt. (16. 4. 1938, an Adorno) Damit ist auf die – weiter unten in extenso abgedruckte – Disposition verwiesen, die jene dialektische Strenge, nach welcher die Wahlverwandtschaftenarbeit komponiert ist, aufs deutlichste markiert, wenn sie den ersten Teil *Das Mythische als Thesis*, den zweiten *Die Erlösung als Antithesis* und den dritten *Die Hoffnung als Synthesis* überschreibt (s. Benjamin-Archiv, Ms 185). Aber nicht nur im Sinne der Organisation der Gedanken und Materialien zum »Baudelaire« erkannte er die Parallele in der Arbeit an diesem und an den »Wahlverwandtschaften«, sondern in der eigentlichen inneren Durchformung der Komplexe. Die Frage nach der Gewähr für das Gelingen des Buches, von dem er ein sehr genaues Modell der Passagenarbeit selber sich versprach, beantwortete er sich so: *Noch immer ist die beste, die ich kenne, Behutsamkeit, und so verwende ich denn eine lange Kette von Reflexionen an die Komposition (die in der der*

*Wahlverwandtschaftenarbeit ihr Vorbild haben wird*). (Briefe, 765) Wie ein Zeichen, mit dem auf die abgründig-widerspenstige Verken-  
nung Benjamins gedeutet ist, mutet es an, wenn in seiner letzten be-  
kannten Äußerung über die Wahlverwandtschaftenarbeit ein Sachver-  
halt konstatiert wird, dessen Unausdenklichkeit durch den Lakonis-  
mus des Berichtenden erst recht hervortritt: *Mir kommt hier etwas  
mehr linientreues Schrifttum vor Augen als in Paris* – Benjamin weilte  
im dritten und letzten Sommer bei Brecht in Svendborg – *und so ge-  
riet ich neulich an ein Heft der »Internationalen Literatur«* – einer  
von Johannes R. Becher redigierten, 1930 bis 1945 in Moskau erschie-  
nenen deutschsprachigen Zeitschrift –, *in dem ich, anlässlich eines Teils  
meiner Wahlverwandtschaftenarbeit als Gefolgsmann von Heidegger  
figuriere. Die Misere in diesem Schrifttum ist groß*. (Briefe, 771)

Mit dem, was in den »Briefen« stets wieder *Manuscript* oder *Exem-  
plar* heißt, dürften Maschinenabschriften und deren Kopien – mög-  
licherweise solche vom »Jula Cohn-Manuskript«, also der einzigen  
erhaltenen Reinschrift der Wahlverwandtschaftenarbeit – gemeint  
sein: sei's direkte, wie wohl die zuerst an Freunde versandten, sei's  
weiter und bis zur definitiven Druckgestalt bearbeitete, wie die Hof-  
mannsthal und der Bremer Presse zugeschickten. Auch Adorno las von  
der Abhandlung über die Wahlverwandtschaften »ein Maschinen-  
manuskript, einen Maschinendurchschlag« (Theodor W. Adorno, Über  
Walter Benjamin. Hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1970,  
68). Wie immer dem war: keines der Typoskripte ist erhalten und  
keines hat bis heute wiedergefunden werden können. Was bewahrt  
ist, sind, neben dem regulären Druck und dem Separatabzug der  
»Neuen Deutschen Beiträge« – dem obzwar in diesem Fall von Benja-  
min so nicht gezeichneten, wohl aber hin und wieder so genannten  
»Handexemplar« (s. etwa Briefe, 454) – im Benjamin-Archiv, eine  
frühe Niederschrift und das »Jula Cohn-Manuskript« in der Samm-  
lung Scholem (s. 840). Jene ist ein 41 Seiten starkes, eng beschriebenes,  
oft noch die schmalen oberen und unteren und die seitlichen Ränder  
nutzendes Manuskript mit einer geringeren Anzahl teils eingeklebter,  
teils lose beiliegender Einschübe. Es könnte um die erste, wenn auch  
problematisch zusammenhängende Niederschrift sich handeln, zumin-  
dest ist das ungefähre erste Drittel kontinuierlicher Text im Sinne des  
Kontinuums der Druckfassung, während der Rest einzelne längere  
und kürzere Stücke umfaßt, deren Folge jedenfalls noch nicht mit der  
Textfolge des »Jula Cohn-Manuskripts« und der Druckfassung über-  
eingeht. Auch die Absatzüberschriften stimmen, in Anzahl, Wortlaut  
und Anordnung, nur teilweise mit denen der *Disposition* und des  
»Jula Cohn-Manuskripts« überein; sie wirken, wie stellenweise der

Text selbst, rudimentär, entwurfshaft. Vollends Formulierung und Stilisierung, hält man sie mit vergleichbaren Abschnitten und Passagen der Reinschrift und des Druckes zusammen, erweisen diesen gegenüber eindeutig das zeitlich Voraufliegende, den Entwurfs- oder Konzeptcharakter des Textes. Die deutlich erkennbare Tendenz der Arbeit an Frühfassung über »Jula Cohn-Manuskript« bis zur Druckgestalt ist die einer faszinierenden Bemühung um höchste Prägnanz des gedanklichen und namentlich des sprachlichen Ausdrucks, einer Stilisierung, die nicht ruht, bis der letzte Anschein von wissenschaftlicher Trockenheit oder Banalität des Ausdrucks getilgt und die eigenartige Konsistenz und Schönheit des Textes erlangt ist, die Hofmannsthal als ersten an der Abhandlung ergriff und die den behandelten Sujets und dem klassischen Ausdruck deutscher Sprache so vollkommen gemäß und seiner so würdig ist. Es wäre von großem Reiz gewesen, die Stufen dieser Stilisierungsarbeit durch synchrone Präsentation der drei erhaltenen Fassungen zu verdeutlichen; leider ließen die Grenzen, die dieser Ausgabe gesteckt sind, es nicht zu. Wenigstens haben die Herausgeber sämtliche relevanten Varianten, welche das »Jula Cohn-Manuskript« der Druckfassung gegenüber aufweist, im einzelnen verzeichnen können (s. 846–858) und die frühe Niederschrift für die Textrevision vielfach genutzt. Das gilt für Stellen problematischen Sinns, der mit ihrer Hilfe aufgehellt werden konnte, ebenso wie für Fragen der Interpunktion und vor allem für die Eruierung zahlreicher primärer und sekundärer Literatur, die Benjamin in der Abhandlung benutzte und die, wenn auch nur in knappsten Hinweisen, die frühe Niederschrift, im Gegensatz zur Reinschrift und zum Druck, jeweils an Ort und Stelle verzeichnet. – Sie dürfte frühestens 1919/20, wohl eher später zu datieren sein.

Der Reinschriftcharakter des »Jula Cohn-Manuskripts« ist offenkundig; zur Dedikation und zu den Umständen, mit denen die Abhandlung vorab ihrem Sujet nach biographisch zusammenhängt, hat Scholem Näheres mitgeteilt (s. Gershom Scholem, Walter Benjamin und sein Engel, in: Zur Aktualität Walter Benjamins, a. a. O., 91, 115 f. und passim). Es handelt sich um ein 24 Seiten starkes, eng beschriebenes Manuskript mit breit gehaltenem Rand, auf dem die definitiven Absatzüberschriften und nicht wenige Varianten, Einschübe, auch Korrekturen (von denen aber zahlreiche unmittelbar im Text selber vorgenommen sind) niedergeschrieben sich finden. Die meisten jener Varianten bezeugen die Reinschrift als die Fassung der Abhandlung, die unmittelbar dem – verlorenen – Typoskript zugrunde gelegen haben muß, das die Druckvorlage bildete: denn sie finden im Druck selbst als die Versionen sich wieder, für die Benjamin definitiv sich entschied. Was darüber hinaus an Stilisierungsarbeit bis zur Druck-

fassung geleistet ist, verzeichnet der Lesarten-Teil. – Die ungefähre früheste Datierung dürfte für 1921, die späteste für 1923 vorgenommen werden können.

Neben diesen beiden großen Manuskripten sind eine Anzahl von Aufzeichnungen geringeren Umfanges bewahrt, die in den engeren und engsten thematischen Umkreis der Abhandlung gehören. Durchweg von hoher Relevanz für Vorarbeit und Arbeit am Text selbst, werden sie im folgenden in extenso abgedruckt. Es handelt sich um die folgenden Stücke: *Bemerkung über Gundolf: Goethe*, ein 5seitiges nicht völlig durchformuliertes und durchartikulierte Typoskript vom Charakter mehr einer kritischen Glosse als einer eigentlichen Rezension, etwas wie die Keimzelle der großen Gundolf-Polemik, die im Zentrum der Wahlverwandschaftenarbeit steht. Datiert ist die Arbeit 1917; *Kategorien der Ästhetik*, ein Manuskript aus zwei 3seitig beschriebenen Blättern bestehend, niedergeschrieben wahrscheinlich in zeitlicher Nähe zur frühen Niederschrift, eher früher, und auf die weiter unten angegebenen Stellen der Abhandlung bezüglich; *Über »Schein«*, doppelseitig beschriebenes Manuskriptblatt mit Aufzeichnungen wahrscheinlich aus der Umgegend der frühen Niederschrift; *Theorie der Kunstkritik*, zwei doppelseitig beschriebene Manuskriptblätter mit überwiegend durchformuliertem Text, wohl ebenfalls in der Nachbarschaft der frühen Niederschrift aufgezeichnet, möglicherweise später, zwischen früher Niederschrift und Reinschrift; *Zu den Wahlverwandschaften Disposition*, ein Manuskriptblatt, auf welchem die Absatzüberschriften in übersichtlicher Anordnung niedergeschrieben sind, wie sie im »Jula Cohn-Manuskript« – gleichlautend – an den jeweils bezüglichen Textstellen auf dem Rand stehen und wie sie ebenso im verlorenen Typoskript gestanden haben müssen (denn Benjamin hatte Hofmannsthal darauf aufmerksam gemacht, daß sie nicht für den Druck bestimmt sind; s. Briefe, 331). Die Datierung des Manuskripts ist wie die der Reinschrift anzusetzen; *Ins Mythische wandelt sich . . .*, Manuskriptblatt, einseitig beschrieben, ein durchformulierter Text, von dem unentschieden ist, ob es sich um eine Variante oder einen unberücksichtigt gebliebenen Einschub zu einer der letzten Fassungen der Arbeit handelt, datierbar kaum vor 1921, eher 1923 oder danach; schließlich *Erwähnung von François-Poncet*, Manuskriptblatt mit den respektiven Notizen, auf dessen Rückseite ein durchformulierter, auf François-Poncet nicht bezüglicher, vermutlicher Einschub sich findet (s. Lesart zu 176, 35–37) und das 1925, wenn nicht später, während der Arbeit am »Handexemplar« für die Buchausgabe, zu datieren ist.

1. Der namentlich auf Teil II, Abschnitt II der Abhandlung (158,16

bis 167, 19) zu beziehende Text über Gundolfs Goethe (Friedrich Gundolf, Goethe, Berlin 1916) lautet:

*Bemerkung über Gundolf: Goethe*

*Es findet sich zu Anfang des Buches die Unterscheidung der drei konzentrischen Lebenskreise eines schaffenden Menschen und Goethes im besonderen. Das sind Werk Brief Gespräch (wenn ich mich recht entsinne: oder gibt Gundolf die beiden letzten in Eine Kategorie und schaltet noch einen andern Zwischenkreis ein? gleichviel). Er macht das Werk zum zentralen Kreise, auf den man sich im Wesentlichen zu beziehen habe. Er verwahrt sich gegen jede irgendwie beträchtliche Wertschätzung anderer Zeugnisse und Quellen für das Wesen Goethes. Die objektive Verlogenheit der besagten Trennung beruht nun darin: ihr Analogon ist anwendbar und erforderlich in der großen geschichtlichen Darstellung, wo es einen methodischen und quellenkritischen Gesichtspunkt darstellt als Trennung zwischen Niedergelegtem und mündlich Überliefertem und die verschiedenen Skalen des Übergangs zwischen schriftlicher und mündlicher Tradition ermöglicht. Vor allem ist dieses wahre Analogon zu der falschen Gundolfschen Unterscheidung wichtig, wo der wesenhafteste Unterschied zwischen den beiden Traditionsarten besteht, nämlich im religiösen und mythischen Gebiet der Geschichte, wo der Ausgleich und der Kampf zwischen beiden die Beziehung der Menschheit auf ihre letzte Grundlage (die Offenbarung) reguliert. Der Unterschied darf wo er legitim ist, vom Historiker nie als Wert- nur als Bedeutungs-Unterschied gefaßt werden. Bei Gundolf umgekehrt: die beiden peripherischen Kreise sollen fast negativen Wert für historische Darstellung haben, einen tieferen Bedeutungsunterschied haben sie für ihn nicht. In der Tat liegt deren einzig legitimer objektiver Grund, die Scheidung zwischen Wort und Schrift hier nicht vor. Das heißt: alle denkbare »mündliche Tradition« (Brief Gespräch u. s. f.) über Goethe müßte sich wesensmäßig zur schriftlichen umbilden und gerade das sämtliche Einfließen des mündlichen Wortes (und übrigens des privaten Lebens) in die Schrift kreiert einen ganz anderen Begriff des schriftlichen Wortes als der mythisch-religiöse ist; und in den Umfang dieses neuen Begriffs gehört zwar auch das Werk aber nicht in jener erlogenen Ausschließlichkeit und Monumentalität, in der Gundolf das darzustellen sucht.*

*Ohne bei der Frage nach der Möglichkeit eines Buches über Goethe zu verweilen, ist negativ kritisch festzustellen: Gundolf steht zweierlei vor Augen. Erstens ein würdiger ernster großer Begriff von Geschichte*

(kurz von pragmatischer) dem etwa auch die Trennung zwischen mündlicher und schriftlicher Tradition methodisch zugehört. Zweitens ein imposantes Gefühl der Erscheinung Goethes. Beides ganz unklar weil beides seine Kräfte weit übersteigend. Wie aber assimiliert er sich diese großen Gegenstände? (Begriff dieser Assimilation gleich dem kritischen Grundbegriff der objektiven Verlogenheit) Er wendet die Kategorien der Geschichte *g e g e n s t a n d s l o s* an, indem er ihnen einen *toto coelo* unangemessenen Gegenstand: das Individuum Goethe gibt. Von diesem entwirft er nun ein scheinbar gewaltiges, in Wirklichkeit aber wiederum gegenstandsloses Bild. Denn hat Gundolf ein Bild, mit andern Worten eine Idee von Goethe? Nichts weniger. Er sucht lediglich an ihm eine methodische Idee, deren reiner begrifflicher Auswicklung er unfähig ist, zu verifizieren. Und er erschleicht diese Verifikation indem er nicht jene Idee auf Goethe anwendet (denn mangels Begriffen, oder subjektiv gesprochen: kraft intellektueller Gewissenlosigkeit, ist ihm das unmöglich) sondern Goethen als empirischen (!) Inbegriff dieser methodischen Idee hinzustellen sucht. Von der andern Seite gesehen stellt sich das moralisch Widerwärtige dieses Geschäfts dar als die Verfälschung des Lebens des historischen Menschen Goethe zu dem eines mythischen Heros, dessen Dasein, da spärliche Quellen nur dunkle Kunde geben, unter den größten historischen Kategorien allein aus seinem Werke in dunklen Umrissen darstellbar wäre. Dieser Schein wird veranlaßt, indem der Gegenstand begrifflich förmlich evakuiert und zum leersten Schema der bloßen Darstellbarkeit gemacht wird, was ja ein Individuum niemals sein kann. Um so willkommener stellt sich die optische Verwechslung beim Leser ein, der den Schemen für einen vom Autor beschworenen Halbgott nimmt. In der Tat weiß Gundolf schließlich nichts Bündiges über Goethe zu sagen, einzelne Einsichten verflüchtigen sich zu Redensarten wo sie auf das Ganze bezogen werden sollen und überall haben sich statt der einfachsten Begriffe die horribelsten Worte eingestellt. Das Ganze ist eine Blasphemie auf den Begriff der Idee, der er keinen Gegenstand gibt und auf den Gegenstand, den er zum Popanz macht weil er ihn von der Idee aus unmittelbar darzustellen sucht. (In diesem Nichts findet er den Raum für seine sämtlichen Velleitäten, seinen willkürlichen und leeren Sprachwust.) Der Biograph (oder wenn man will: der Historiker) Goethes vor alle[m] muß ein rückwärts gekehrter Prophet sein: aber wie kalt ist Gundolf wo es gilt Goethes Werk und Dasein symbolisch für bestimmtes, und doch wohl für zukünftiges Leben und *L e i d e n* zu sehen. Da begnügt er sich ein Fädchen zwischen Goethe und irgendwelcher moderner Literatur zu spinnen weil ihm der Sinn des Goethischen für die bestimmtesten und tiefsten Aufgaben des gegenwärtigen Lebens ver-

geschlossen ist. Kein Wunder: diesen Aufgaben hat er selbst sich verschlossen. (Und in dieser Hinsicht, kann man sagen, fühlt noch der letzte Kanzlist der Literaturgeschichtsschreibung richtiger, wenn er sein kleines Urteil über Wert und Unwert Vergänglichkeit und Unsterblichkeit der Dichter und Werke registriert. Wiewohl Gundolfs Streben offenbar aus dem Gegensatz zu der Armseligkeit solchen Verfahrens entstanden ist, hat seine Schwäche ihm nicht erlaubt es in Wirklichkeit durch die Tat zu zernichten.)

Es ist nachdem man die Methode eines solchen Gebildes erklärt hat noch immer die Frage nach seiner Möglichkeit übrig. Diese führt auf die tiefsten und noch gänzlich unaufgelösten metaphysischen Rätsel. Es muß nämlich in der Sprache die Möglichkeit liegen aus der ein solches Buch seinen Schein bestreiten kann. Dieser Schein ist etwas objektives, genau so wie der (falsche) Inhalt des Urteils  $2 \times 2 = 5$  etwas logisch objektives ist. Von seiten der Sprachphilosophie wie auch der Erkenntnistheorie entsteht die Frage nach der objektiven Möglichkeit des Scheins und Irrtums. Gundolfs Sprache hat aus dem Schein und Irrtum ihre Möglichkeit, sein Buch ist ein veritables Falsifikat von Erkenntnis.

Druckvorlage: Sammlung Scholem

2. Die folgenden Aufzeichnungen haben Bezug auf Teil II, 159,26 bis 160,1; Teil III, 180,30 bis 182,25 und 194,1 bis 199,7:

### Kategorien der Ästhetik

#### I

I Form – Inhalt

zu interpretieren als Strenge und Reinheit

II Anschauung – Wahrnehmung

III Schönheit – Ausdruckslos

zu interpretieren als Wahrnehmung und Symbolik

IV Schöpfung – Gebild

Der Begriff der Schöpfung tritt nicht als der einer Ursache in die Philosophie der Kunst ein. Denn »Schöpfung« entfaltet die virtus der Ursache überhaupt nur an einem einzigen Bereich, nämlich dem »Geschaffenen«. Nun ist aber das Kunstwerk nicht ein »Geschaffenes«. Es ist ein Entsprungenes, Uneinsichtige mögen es ein Entstandenes oder Gewordenes nennen; ein »Geschaffenes« ist es auf keinen Fall. Denn das Geschaffene ist dadurch definiert, daß sein Leben – ein



höheres als das des Entsprungenen – Anteil hat an der Intention der Erlösung. Hemmungslosen Anteil. Solchen hat zwar noch die Natur (als Schauplatz der Geschichte) geschweige der Mensch, nicht aber das Kunstwerk. – Die Beziehung der Schöpfung auf das Kunstwerk läßt sich also nicht im Schema von Ursache und Wirkung begreifen. Die Schöpfung hat dennoch nicht selten einen Zusammenhang mit dem großen Kunstwerk. Nämlich als Inhalt. Schöpfung ist eines der gewaltigsten Themen der Kunst. Es wäre eine ganze Klasse von Formen, eine Art Form zu benennen, welche »Schöpfung« behandelt, in der das Thema Schöpfung nachdem es die Variationen der Anschauung erlitten zu Gesicht kommt. Vielleicht werden sich diese Werke durch ein besonderes Maß des Ausdruckslosen in ihnen auszeichnen; vielleicht aber kann Schöpfung auch im Geringsten und Farbigsten in Erscheinung treten. Die Form von Werken, deren Thema »Schöpfung« ist, kann man als »ausgestanzte Form« bezeichnen. Es sind Formen, welche scheinbar so viel Schatten und Wirrnis bergen, wie die hohle ausgestanzte oder ausgehämmerte Innenseite metallischer Relieifarbit. Solche Formen aber sind nicht Schöpfung, sie sind nicht einmal »geschaffen«, sondern sie stellen nur Schöpfung dar, oder vielmehr sie stellen – dies ist ihr eigentliches Wesen – ihren Inhalt in dem hohen und erhabenen Stande der Schöpfung dar. Vielleicht haben sogar alle Formen etwas von der ausgestanzten Form, sofern alle Werke der Kunst noch irgendwie Schöpfung zu ihrem Inhalt haben.

Die Werke der Kunst, und mit ihnen die Formen, sind nicht geschaffen. Das prägt sich im Wesen der Werke und ihrer Formen aus. Mörikes tiefsinniger Vers: »Was aber schön ist, selig ist (!) es in ihm selbst« verbindet den Schein mit der Schönheit, wohlverstanden mit der Schönheit der Kunst. Das Schöne der Kunst ist in der Tat an den Schein gebunden. Gebunden ist es an den Schein der Totalität und Vollkommenheit; und darum eben durch Schein gebunden. Je höher die Schönheit desto höher die Art von Vollkommenheit und Totalität die sie mit sich zu führen scheint. Auf der tiefsten Stufe ist es die Totalität und Vollkommenheit sinnlicher Realität, auf der höchsten die der Seligkeit. Immerhin bleiben diese Kategorien in gewissen Grenzen eingeschränkt. Niemals kann das Schöne der Kunst heilig scheinen. Scheinlose Schönheit ist nicht mehr wesentlich Schönheit, sondern etwas Größeres. Entsprechend aber ist eine Schönheit, deren Schein sich nicht mehr an Totalität und Vollendung zu binden sucht, sondern frei bleibt, indem er diese Schönheit gleichsam intensiv verstärkt, nicht mehr Schönheit der Kunst, sondern dämonische Schönheit. Das Verführerische der Schönheit be-

*ruht auf der Schamlosigkeit, der Nacktheit des Scheins, die sie armiert. (Versuchung des Heiligen Antonius)*

Form ist das Gesetz wonach das Schöne an Vollkommenheit und Totalität sich bindet. Alle Form ist geheimnisvoll und rätselhaft, weil sie aus der Unergründlichkeit der Schönheit aufsteigt, wo sie dem Schein verhaftet ist. Daher sagt Goethe: »Die Schönheit kann nie über sich selbst deutlich werden.« Die Form entspringt im Unergründlichen, aber das Geschöpf ist aus dem Nichts geschaffen.

Geschöpf und Gestalt – Gebild und Form sind als Geschaffenes und Entsprungenes von einander zu unterscheiden. Es gibt ohne den Schöpfer eidetisch keine Schöpfung und kein Geschöpf, Gebilde und Formen aber bestehen eidetisch auch ohne den Künstler.

Entscheidend aber ist, daß der Schöpfungsakt auf das Bestehen der Schöpfung geht, das Bestehn der Welt. Der Ursprung des Werkes geht jedoch auf seine Wahrnehmbarkeit von Anfang an. Dies ist in der Urtendenz des Scheins gelegen. Das Leben der Schöpfung bleibt im Dunkel, im Schatten des Schöpfers, bis sich dieser von ihr löst. Diese Ablösung des Schöpfers ist ein moralischer Akt. Er konstituiert die Sphäre der Wahrnehmung in ungebrochener, geradliniger Intention von der Schöpfung aus, die in ihr gut ist, die nur weil sie als »gut« gesehen wird, »Sehen« konstituiert. –

[Der folgende Absatz ist gestrichen:]

Dagegen durchbricht die intentio der Schönheit den Widerstand der Anschauung nicht so restlos um als Gestalt der Schöpfung in die Sphäre der Wahrnehmung einzubrechen. Vielmehr schwächt sich das Werk der Notwendigkeit seiner Reinheit und Strenge[.]

Das Wesen der Schöpfung ist exemplarisch für die moralische Bedingtheit der utopischen Wahrnehmung. In dem Maße, als ein Werk den Bezirk der Kunst durchschlägt und utopische Wahrnehmung ist, ist es Schöpfung, ist es nicht allein mit Beziehung auf den Menschen in der Empfängnis sondern mit Beziehung auf sein Bestehen im Bezirke der Wahrnehmung moralischen Kategorien unterworfen. Die Moralität der Schöpfung prägt dem Werk den Stempel des Ausdruckslosen auf. Mit Beziehung auf den Anfang der Genesis ist die Ordnung darzulegen, nach der die Schöpfung nur moralisch wahrnehmbar zu werden vermag.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 803 f.

3. Die Aufzeichnungen Über »Schein« beziehen sich, namentlich in der zweiten Hälfte des Manuskripts, auf Partien des Teils III, vor allem 180,30 bis 181,28. Sie lauten:

## Über »Schein«

Nicht alles ist möglich, aber der Schein von allem

Hebbel

Schein den man ergründen muß (z. B. Irrtum)  
 vor dem man fliehen muß (z. B. Sirene)  
 den man nicht beachten darf (z. B. Irrwisch)

Andere Klassifikation des Scheins:

Schein hinter dem sich etwas verbirgt	(z. B. der verführeri-
hinter dem sich Nichts verbirgt	sche: die frowwe Welt
(z. B. Fata morgana	der mittelalterlichen
auch Chimäre?)	Legende, deren Rücken
	von Würmern zerfres-
	sen ist, während ihre
	Vorderseite schön aus-
	sieht)

Zusammenhang des Scheins mit der Welt des Visuellen. – Eidetisches Experiment: Ein Mann gehe über die Straße und aus den Wolken erscheine ihm, zu ihm geneigt, eine Karosse mit vier Pferden. Demselben erschalle bei einem andern Gang aus den Wolken eine Stimme mit den Worten: Du hast dein Zigarettenetui zu Hause vergessen. Wird nun in der Analyse der beiden Fälle die Möglichkeit der Halluzination – also eines subjektiven Grundes für den Schein – außer acht gelassen, so ergibt sich: im ersten Fall ist es denkbar, daß Nichts hinter der Erscheinung steht, im zweiten ist das nicht denkbar. Der Schein, in dem das Nichts erscheint, ist der gewaltigere, der eigentliche. Dieser ist also nur im Visuellen denkbar.

Hat der intentionale Gegenstand, der auf Grund subjektiver Ursachen (etwa Halluzinationen) als Schein erscheint, echten Scheincharakter? – Und, falls »ja« denselben Charakter wie reiner objektiver Schein?

»En y allant [nous] avons aperçu au bout de la rue des Chanoines, faisant vue d'optique, les tours jumellés du vieux Saint[?]-Étienne (l'Abbaye-aux-Hommes) voilées d'une brume qui les rendait plus belles; car les voiles embellissent tout ce qu'ils cachent et ce qu'ils révèlent: – femmes, horizons et monuments! – «  
 D'Aurevilly Memoranda p 227

Nietzsches Bestimmung des Scheins in der »Geburt der Tragödie«.

*In jedem Werke und in jeder Gattung der Kunst ist der schöne Schein gegenwärtig; alles Schöne in der Kunst ist dem schönen Schein zuzuzählen. [letzter Satz gestrichen] Dieser schöne Schein ist unter allen Arten des Scheins eine genau zu unterscheidende. Sie findet sich nicht nur in der Kunst, aber alles eigentlich Schöne in ihr ist dieser zuzuzählen. Wiederum ist ihr – innerhalb wie außerhalb der Kunst – nur das Schöne zuzurechnen und nichts Häßliches, mag es sich in der Kunst oder anderswo finden, gehört, selbst wenn es Schein ist, zum schönen Schein. Es gibt verschiedene Grade des schönen Scheins, eine Skala, welche nicht durch die größere oder geringere Schönheit in ihm, sondern durch seinen mehr oder weniger scheinhaften Charakter bestimmt wird. Das Gesetz dieser Skala ist nicht nur grundlegend für die Lehre vom schönen Schein, sondern wesentlich für die Metaphysik überhaupt. Es besagt, daß in einem Gebilde des schönen Scheins der Schein um so größer ist, je lebendiger es erscheint. Damit ist es möglich, das Wesen und die Grenzen der Kunst, sowie eine mögliche Hierarchie ihrer Arten vom Schein aus zu bestimmen.*

*Kein Kunstwerk darf durchaus lebendig scheinen, ohne bloßer Schein zu werden und aufzuhören ein Kunstwerk zu sein. Das in ihm bebende Leben muß erstarrt und wie in einem Augenblick gebannt erscheinen. Das in ihm bebende Leben ist die Schönheit, die Harmonia, welche das Chaos durchflutet und – zu beben nur scheint. Was diesem Schein Einhalt gebietet, das Leben bannst und der Harmonia ins Wort fällt ist das Ausdruckslose. Jenes Beben macht die Schönheit, diese Erstarrung die Wahrheit des Werkes aus. Denn wie die Unterbrechung aus der Rede eines Lügners durch das gebietende Wort es vermag, die Wahrheit herauszuholen wo sie unterbricht, so zwingt das Ausdruckslose die zitternde Harmonie einzuhalten und verewigt durch ihren Einspruch ihr Beben. In dieser Verewigung muß sich das Schöne verantworten, aber nun scheint es als sei es in dieser Verantwortung unterbrochen. Das Ausdruckslose ist jene kritische Gewalt, welche Schein vom Wahren in der Kunst zwar nicht zu scheiden vermag aber ihnen verwehrt sich zu mischen. Diese Gewalt aber hat es als moralisches Wort. Im Ausdruckslosen erscheint die erhabne Gewalt des Wahren wie es nach den Gesetzen der moralischen Welt die Symbolik der seienden bestimmt. Das bebende Leben ist niemals symbolisch, weil es formlos ist, noch weniger ist es das schöne weil es Schein ist. Das eben gebannte aber, als erstarrtes und mortifizierte vermag wohl das Symbolische anzudeuten. Dies tut es aus der Gewalt des Ausdruckslosen. – Das Ausdruckslose nämlich zerschlägt, was in allem schönen Schein als die Erbschaft des Chaos noch überdauert: die falsche, die erlogne, die irrende Totalität, kurz die absolute. Sie erst vollendet das Werk, indem sie es zum Stückwerk zerschlägt, zur*

*kleinsten Totalität des Scheins, die ein großes Fragment aus der wahren Welt, Fragment eines Symbols [ist.]*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 781

4. Der Text *Theorie der Kunstkritik* liest sich wie eine Variante zum ersten Abschnitt des Teils III (172,5 bis 173,24), dem, der in der *Disposition* überschrieben ist: *Kritik und Philosophie*. Er lautet folgendermaßen:

### *Theorie der Kunstkritik*

*Die Einheit der Philosophie, ihr System, ist als Antwort von höherer Mächtigkeit als die an Zahl unendlichen stellbaren, endlichen Fragen. Sie ist von höherer Art und Mächtigkeit, als der Inbegriff all dieser Fragen fordern kann, weil die Einheit der Antwort nicht erfragt werden kann. Sie ist also auch von höherer Mächtigkeit als irgend eine einzelne philosophische Frage, ein Problem fordern kann. – Gäbe es also solche Fragen, die dennoch die Einheit der Antwort erfragten, so stünden diese in einem fundamental andern Verhältnis zur Philosophie als ihre Probleme. In der Antwort auf diese letzten ergibt sich immer wieder die Tendenz auf ein Weiterfragen, jene Tendenz, welche den Anlaß zu den flachen Auslegungen des Wortes von der Philosophie als unendlicher Aufgabe gegeben hat. Die dergestalt enttäuschte Sehnsucht nach der Einheit, die nicht erfragt werden kann, äußert sich in einer andern Tendenz in der Antwort, die als ihr Zurückfragen sich bezeichnen ließe, ein Zurückfragen nach der verlorenen Einheit der Frage, oder nach einer bessern Frage, in welcher die Einheit der Antwort zugleich erfragt wäre. – Gäbe es also solche Fragen, in denen die Einheit erfragt wäre, so würde vor deren Antwort kein Weiterfragen und kein Zurückfragen als Tendenz in ihr bestehen. Solche Fragen gibt es nicht, das System der Philosophie ist in keinem Sinne erfragbar: Und auf diese virtuelle Frage (die allein von der Antwort aus erblickt wird) gibt es selbstverständlich eben nur eine Antwort: das System der Philosophie selbst. Es gibt jedoch Gebilde, welche – ohne die Philosophie selbst, d. h. ohne die Antwort auf jene virtuelle Frage, und ohne virtuell zu sein, d. h. ohne die Frage sein zu können, dennoch zur Philosophie vielmehr zum Ideal ihres Problems, die tiefste Affinität haben, wirkliche, nicht virtuelle Gebilde, welche weder Antworten noch Fragen sind. Es sind die Kunstwerke. Nicht mit der Philosophie selbst konkurriert das Kunstwerk, sondern es tritt lediglich zu ihr in das tiefste Verhältnis durch seine Verwandtschaft mit dem Ideal des Problems. Das Ideal [des] Problems ist eine Idee, welche als Ideal darum zu bezeichnen ist, weil*

sie sich nicht auf die immanente Form desselben, sondern auf den ihm transzendenten Inhalt seiner Antwort, obzwar nur durch den Begriff des Problems selbst, als auf den Begriff der Einheit seiner Antwort bezieht. Das Ideal des philosophischen Problems läßt sich, nach einer Gesetzlichkeit, die wahrscheinlich im Wesen des Ideals überhaupt liegt nur in einer Mehrheit darstellen (wie das Ideal des reinen Inhalts in der Kunst in der Mehrheit der Musen). Also ist die Einheit der Philosophie prinzipiell nur in einer Mehrheit oder Vielheit virtueller [letztes Wort nachträglich gestrichen] Fragen zu erfragen. Diese Vielheit liegt in der Vielheit der wahren Kunstwerke verschlossen und ihre Förderung ist das Geschäft der Kritik. Was die Kritik im Grunde am Kunstwerk aufzuweisen findet, ist die virtuelle Formulierbarkeit seines Inhalts als philosophischen Problems, und wovor sie, gleichsam aus Achtung vor dem Kunstwerk selbst, ebenso sehr aber in Wahrheit aus Achtung vor der Philosophie halt machen wird, ist die Formulierung des Problems. Sie erweist nämlich stets und ständig jene Formulierbarkeit unter der niemals erfüllten Voraussetzung, daß das philosophische System überhaupt erfragbar wäre. Sie behauptet anders gesagt, daß es, vollendet, in diesem oder jenem Problem als erfragt sich zeigen würde. Sie läßt das Ideal des philosophischen Problems im Kunstwerk in Erscheinung, in eine seiner Erscheinungen treten; will sie aber vom Kunstwerk als solchem sprechen, so kann sie nur sagen, daß es dieses symbolisiert. Die Vielheit der Kunstwerke ist, wie die Romantiker schon sahen, harmonisch, und zwar ist sie es, wie ebenfalls diese schon ahnten, nicht aus einem vagen, nicht aus einem der Kunst allein angehörigen und ihr allein immanenten Prinzip. Sie ist es mit Beziehung auf die Erscheinungen des Ideals des Problems.

Wenn man sagt, alles Schöne beziehe sich irgendwie auf das Wahre und sein virtueller Ort in der Philosophie sei bestimmbar, so heißt das, in jedem wahren Kunstwerke lasse eine Erscheinung vom Ideal des Problems sich auffinden. Und es ist die Bemerkung anzufügen, daß jedem philosophischen Probleme gleichsam als sein Strahlenkreis eine Erscheinung vom Ideal des Problems sich zuordnen lasse; überall ist die virtuelle Richtung auf die zu erfragende Einheit möglich und das Kunstwerk in dem sie beschlossen liegt, ist also gewissen echten philosophischen Problemen verwandt, wenn auch genau von ihnen geschieden.

Dieser Erscheinung des Wahren sowohl als der einzelnen Wahrheit in dem einzelnen schönen Gebilde entspricht ein anders zu bestimmendes Erscheinen des Schönen im Wahren; die Erscheinung der geschlossenen harmonischen Allheit des Schönen in der Einheit des Wahren. Von ihr handelt auf seinem Gipfel Platons Symposion. Erst im Ganzen der Wahrheit, wird dort gelehrt, erscheint virtuell die Schönheit.

*Welcher gemeinsame Grund für diese beiden Relationen zwischen Kunst und Philosophie sich finden läßt, bleibt zu untersuchen.*

*[das Wahre : Einheit*

*das Schöne: Vielheit, zusammengefaßt zur Allheit]*

*[Vielleicht besteht ein Verhältnis der Virtualität auch noch zwischen andern Gebieten. Kann nicht virtuell die Moral in der Freiheit erscheinen?]*

*Vergleich: Man lernt einen jungen Menschen kennen, der schön und anziehend ist, aber ein Geheimnis in sich zu bergen scheint. Da wäre es unart und verwerflich, in ihn dringen zu wollen, um es ihm zu entreißen. Wohl aber ist es erlaubt, zu forschen, ob er wohl Geschwister habe und ob deren Art und Wesen das geheimnisvolle Wesen des Fremden uns in etwas erkläre. Ganz so forscht der wahre Kritiker nach den Geschwistern des Kunstwerkes. Und jedes große Werk hat sein Geschwister (Bruder oder Schwester?) in einer philosophischen Sphäre.*

*Wie die Philosophie in symbolischen Begriffen Sittlichkeit und Sprache ins Theoretische hineinbezieht, so vermag auch umgekehrt das Theoretische (logische) in Sittlichkeit und Sprache in symbolische Begriffe einbezogen zu werden. Dann entsteht sittliche und ästhetische Kritik.*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 703 f.

5. Die *Disposition zu den Wahlverwandtschaften*, von der die einzelnen Absatzüberschriften im Lesarten-Teil an den entsprechenden Textstellen zusamt der Angabe ihrer Erstreckungen über den jeweiligen Textabschnitt oder -unterabschnitt sich verzeichnet finden, lautet in ihrem Zusammenhang:

*Zu den Wahlverwandtschaften*  
*Disposition*

*Erster Teil: Das Mythische als Thesis*

*I Kritik und Kommentar*

*A Wahrheitsgehalt und Sachgehalt*

*B Sachgehalte in der Aufklärung*

*II Die Bedeutung der mythischen Welt in den Wahlverwandtschaften*

*A Die Ehe als mythische Rechtsordnung*

*1 Die Ehe in der Aufklärung*

*2 Die Ehe in den Wahlverwandtschaften*

- B Die mythische Naturordnung*
  - 1 *Das Tellurische*
  - 2 *Das Wasser*
  - 3 *Die Menschen*
- C Das Schicksal*
  - 1 *Die Namen*
  - 2 *Die Todessymbolik*
  - 3 *Das verschuldete Leben*
  - 4 *Das Haus*
  - 5 *Das Opfer*
- III Die Bedeutung der mythischen Welt für Goethe*
  - A nach seinen Worten*
    - 1 *Die zeitgenössische Kritik der Wahlverwandtschaften*
    - 2 *Die Fabel von der Entsagung*
  - B nach seinem Leben*
    - 1 *Der Olympier oder die mythischen Lebensformen des Künstlers*
      - a Das Verhältnis zur Kritik*
      - b Das Verhältnis zur Natur*
    - 2 *Die Angst oder die mythischen Lebensformen im Dasein des Menschen*
      - a Das Dämonische*
      - b Die Todesangst*
      - c Die Lebensangst*

*Zweiter Teil: Die Erlösung als Antithesis*

- I Kritik und Biographik*
  - A Die traditionelle Auffassung*
    - 1 *Die Analyse der Werke*
    - 2 *Die Darstellung von Wesen und Werk*
  - B Die heroisierende Auffassung*
- II Gundolfs »Goethe«*
  - A methodische Entkräftung*
    - 1 *Der Dichter in der Georgischen Schule*
      - a als Heros*
      - b als Schöpfer*
    - 2 *Das Leben als Werk*
    - 3 *Mythos und Wahrheit*
  - B sachliche Entkräftung Der alte Goethe*
- III Die Novelle*
  - A ihre Notwendigkeit in der Komposition*
    - 1 *Die Romanform der Wahlverwandtschaften*



- 2 Die Form ihrer Novelle
- B ihre sachliche Bedeutung
  - 1 Die Korrespondenzen im Einzelnen
  - 2 Die Korrespondenzen im Ganzen

*Dritter Teil: Die Hoffnung als Synthesis*

- I Kritik und Philosophie
- II Die Schönheit als Schein
  - A Die Jungfräulichkeit
  - B Die Unschuld
    - 1 im Sterben
    - 2 im Leben
  - C Die Schönheit
    - 1 Das Helena-Motiv
    - 2 Die Beschwörung
    - 3 Das Ausdruckslose
    - 4 Der schöne Schein
- III Der Schein der Versöhnung
  - A Aussöhnung und Rührung
    - 1 Harmonie und Frieden
    - 2 Leidenschaft und Neigung
      - a Ottilie, Luciane, das Mädchen in der Novelle
      - b Die liebenden Paare
      - c Die Ehe in dem Roman
      - d Die Trilogie der Leidenschaft
  - B Die Erlösung
    - 1 Die Erschütterung
      - a Der verlöschende Schein
      - b Die Hülle der Schönheit
      - c Die Entblößung
    - 2 Die Hoffnung

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 185

6. Der folgende Text findet sich als zwischen den Seiten 165 und 166 des Benjaminschen Handexemplars (= J<sup>2BA</sup>, s. 840) eingelegtes Manuskriptblatt. Demnach wäre er zu beziehen auf Teil III, Abschnitt III, B, 1, b im Sinne der Disposition (194,1–196,5). Sachlich gehört er aber mehr in die Umgegend von A, 2 a–c (185,28–191,6), wenn nicht in die des Abschnitts II von Teil I (etwa 129,11–131,35). So gesehen wäre das Blatt zufällig zwischen die Seiten geraten, zwischen denen es vorgefunden wurde. Der Text lautet:

*Ins Mythische wandelt sich auch das Sakramentale. Denn das liegt*

diesem sonderbaren Sachverhalt zu Grunde: zwei Paare lernen einander kennen, die alten Bindungen werden gelockert; wo zwei, die vordem sich nicht kannten, gegenseitig angezogen werden, treten sehr bald auch die beiden andern ins engste Verhältnis. Es mutet an, als ob das Einfachste schwer und mühselig [?] ginge, so lange der liebe Gott sich damit befaßt, aber das Schwierigste leicht und glücklich sich löst, wenn nur der Teufel erst die Hand im Spiele hat. Die banale Erklärung für den Vorgang liegt nah. Und doch hat es mit dieser Sache etwas auf sich, was aus dem »Trostbedürfnis«, aus der »gleichen Lage«, aus dem »Verlangen sich zu rächen« zwar zu erklären sein mag, doch so gewaltig und so sieghaft schön, so wenig Notbehelf und Ausflucht ist, daß diese Erklärungen ganz nichtssagend werden. Aus Spiegelzauber schlägt die Flamme auf, die in der triumphierenden Begegnung der Verlassenen zittert. Denn denen ist die Liebe nicht ursprünglich, ursprünglich ist für sie die Situation, in der die alten sakramentalen Kräfte der Ehe, die verfällt, als mythische, natürliche sich zwischen ihnen einzunisten trachten. Das und nicht Liebe ist die eigentliche verschwiegene Innenseite jener Symbiose, der »gleichen« Situation, in welcher die Verlassenen sich befinden. Der neue Alltag, wie er ihnen in den Schoß fällt, hält bloßgelegt das Sakrament der Ehe in sich: man sieht sich ständig, mühelos wie Eheleute, nach Kräften fördern nun die frühern Gatten den neuen Umgang derer, die von ihnen sich entfernen. Liebe ist hier nichts weiter als der Schein von Leben, wie er der blinden todeswütigen Passion der Alchimistenforschung noch dem entdeckten, dem aufgedeckten Sakrament der Ehe sich leiht. Der Geist der schwarzen Messe kehrt hier wieder: das Sakrament tritt an den Ort der Liebe, die Liebe an den Ort des Sakraments. Der Geist satanischen Gelingens waltet und zeigt die Ehe gespiegelt. Denn Satan ist dialektisch, und eine Art von trügerischem, glückhaftem Gelingen – der Schein, dem Nietzsche tief verfallen war – verrät ihn wie der Geist der Schwere ihn verrät.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1709

7. Der folgende Entwurf zu einer Einfügung ist hinter der Seite 144 des »Handexemplars«, auf welcher Benjamin eine kurze ausformulierte Einfügung bereits vornahm (s. Lesart zu 176,35–37), eingelegt und diente wohl der Präzisierung des kurzen Einschubs, wie Benjamin sie für die nicht zustandegekommene Buchausgabe geplant haben mag. Die Notizen lauten im einzelnen:

*Erwähnung von François-Poncet*

*Vertritt eine unverständige rein intellektualistische Auffassung, die in dem Roman sozusagen ein Gewebe didaktischer Momente sieht.*

Dem entspricht die oberflächliche Auffassung der Einzelheiten: die Novelle sei, trotz einiger analogisch-belangvoller Züge im Grunde nur eine »interessante Digression«. Sie sei lange vorher geschrieben, nachher in den Roman eingearbeitet worden. Welche Bedeutung sie hiermit – als Keimzelle des Romans – beanspruchen könnte, entgeht dem Verfasser. – Ist in der Novelle wirklich der Rettende, nicht der Abgewiesene der Hauptmann? ([André François-Poncet, *Les Affinités Électives de Goethe. Essai de commentaire critique*, Avec une préface par Henri Lichtenberger, Paris 1910] p 184–188)

Ebenso oberflächlich wird das Tagebuch als Goethesche Lebensweisheit, die ohne wahre Bindung an die Natur der Ottilie eingeführt wäre, betrachtet, während in Wahrheit seine Gedanken Goethe dieser Gestalt aus Liebe leiht und sie damit, ihrer schwachen verlöschenden Artung [Atmung?] gemäß, beseelt. (p 200–203)

Die nazarenischen Momente sind strengster Kritik bedürftig. Poncet hat mit Recht die Unfähigkeit, dem nackten Tode entgegenzutreten, bei Goethe betont. Entweder er bleibt fast unmerklich sanft oder man begegnet ihm mit verschönerndem heiteren Gepränge [?]. Das Nazarenische gibt hier tiefe mildernde Heiterkeit und die katholische Tendenz darin ist der sonst tiefern heidnischen Tendenz des Romans verwandt – doch nicht gemäß. (233 p 235) – Poncet vermerkt auch, daß Goethe die Beisetzung und späterhin das Grab seiner Mutter gemieden habe.

Naturwissenschaftliche Orientierung der Goetheschen Mirakelbetrachtung. Ihre religiösen Momente sind sekundär. (p 231/32) Das unterscheidet diese Anschauungsweise merklich von der romantischen, indem es sie zugleich als illegitim erscheinen läßt. Und auch das gehört zur Kritik der nazarenischen Momente.

Die stumme Erscheinung des Architekten am Grabe Ottiliens, auf die Poncet hinweist (p 229) ist wesentlich. Die gibt die reine Intention jener Liebe an, welche an Ottilie sich richten mußte. Sie würde darauf verzichten diese Gestalt, welche gleichsam das Geheimnis des Lebendigen selbst in ihrer Schönheit ist, in den Kreis des menschlichen Daseins hineinzuziehen.

Wie Ottiliens Wille zum freien Tod nirgends von ihr selbst ausdrücklich eingestanden und somit nicht im eigentlichen Sinne Entschluß ist, wird vermerkt. (p 224)

Das Geschehen wird sehr zu unrecht als einer tragischen Darstellung denkbar ähnlich behauptet. (p 236 251/53 256) Tragik jedoch kann einzig und allein Handlungen im Sinne des Dramas, d. h. dem im Worte vorgetragenen Streiten der Personen zukommen; in dem wortlosen Bereich des nur referierten Geschehens, dem die Ereignisse dieses Romans, wie kaum andern, angehören, gibt es keine

*Tragik. Tragik tritt nämlich nicht in der Phantasie, sondern nur in der leibhaftigen Gestalt des Helden in Erscheinung und behauptet damit ihre außerästhetische, geschichtsphilosophische Existenzform.*

*Verbrennung der Manuscripte (p 54)*

*Goethe gibt keine physiognomischen Details von seinen Figuren im Roman (p 95)*

*Die Rede bei der Grundsteinlegung freimaurerisch (p 104–111)*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1708

#### ÜBERLIEFERUNG

J<sup>1</sup> *Goethes Wahlverwandtschaften*. In: Neue Deutsche Beiträge, II. Folge, Heft 1, S. 83–138 (April 1924) und II. Folge, Heft 2, S. 134–168 (Januar 1925).

J<sup>2BA</sup> *Goethes Wahlverwandtschaften von Walter Benjamin*. Verlag der Bremer Presse. Sonderabdruck aus dem im Verlage der Bremer Presse erschienenen Heft 1 und 2 der II. Folge der Neuen Deutschen Beiträge. – Die Paginierung zählt S. 83–174; Benjamin-Archiv, Dr 721.

M<sup>1</sup> *Goethes Wahlverwandtschaften*. Reinschrift, sog. Julia Cohn-Manuskript; Sammlung Scholem.

M<sup>2</sup> [*Goethes Wahlverwandtschaften*] Frühe Niederschrift; Sammlung Scholem.

M<sup>3</sup> *Zu den Wahlverwandtschaften*[.] *Disposition*; Benjamin-Archiv, Ms 185.

M<sup>4</sup> Entwurf zu einer Einfügung; Benjamin-Archiv, Ms 1708.

Druckvorlage: J<sup>2BA</sup>

Die Überlieferungssituation, von der bei der Herstellung eines revidierten Textes auszugehen war, ist mit der des Dissertationstextes insofern identisch, als hier wie dort die eigentlichen Druckvorlagen – von Benjamin angefertigte Typoskripte – fehlen und wohl kaum je noch aufgefunden werden dürften. In beiden Fällen sind Handexemplare des Druckes überliefert, im Fall der Dissertation ein ausdrücklich designedes, im Fall der Wahlverwandtschaftenarbeit ein als ein solches gebrauchtes, und beidemale dienten die Revisionsarbeiten Benjamins am Druckexemplar dem nämlichen Zweck: der Vorbereitung einer weiteren – bei der Wahlverwandtschaftenarbeit der ersten – Buchausgabe. Insoweit mußte auch der von Benjamin bearbeitete Separatdruck der Bremer Presse (= J<sup>2BA</sup>) den bevorzugten Textzeugen für die Revision abgeben. Freilich nicht den einzigen; hier differiert die Ausgangslage der Revision von der bei der Schlegelarbeit. Von der über Goethe sind eine frühe Niederschrift und eine Reinschrift vollständig überliefert, Textcorpora, welche der Revision

in beträchtlichem Ausmaß zustatten kamen. Namentlich die in sämtlichen relevanten Varianten verzeichnete Reinschrift (= M<sup>1</sup>) half die Lücke schließen, die zwischen ihr und dem Druck in den »Neuen Deutschen Beiträgen« klafft und die sonst das verlorene Typoskript geschlossen haben würde. Was in diesem vom Druck abwich, Stellen wie die über Borchardt (s. Lesart zu 182,20–24), Absatzüberschriften und Dedikation (s. Lesart zu 123,2), läßt einerseits aus den Nach- oder Wiedereintragungen im »Handexemplar«, andererseits an der Reinschrift sich ablesen. Andere Eintragungen ins »Handexemplar« wiederum kann das Typoskript sowenig enthalten haben, wie die Reinschrift sie tatsächlich nicht enthält: es sind Verbesserungen und Ergänzungen, wie Benjamin später, in kürzerer oder längerer Zeit nach Abschluß des Drucks in den »Neuen Deutschen Beiträgen« sie vorgenommen haben muß; so etwa der Einschub *freimaureisch gestimmten* (s. Lesart zu 136,13 f.), der wie der Hinweis auf *François-Poncet* (s. Lesart zu 176,35–37) erst nach der nachweislich späteren Beschäftigung mit dessen »*Affinités électives*« erfolgt ist, oder der auf Bernoulli und Bachofen bezügliche (s. Lesart zu 192,30–193,2 f., sowie die entsprechenden Nachweise), der, wie der Brief vom 14. 1. 1926 beweist (s. Briefe, 409), nicht vor diesem Datum gemacht worden sein kann. Alle derartigen Einschübe und Nachträge, sowie auch die in der Reinschrift fehlenden, teilweise umfänglichen ausgedruckten Textpassagen im Bremer Druck, finden sich im Lesartenteil im einzelnen genau verzeichnet. Weiter wurden bei der Revision die im »Handexemplar« eingelegten Manuskriptzettel (s. 837, 855) sowie die *Disposition* berücksichtigt, letztere in der Weise, daß der Lesartenteil Wortlaut wie Bezugsstelle der *Absatzüberschriften* im einzelnen aufführt. Überdies haben M<sup>1</sup> wie M<sup>2</sup> geholfen, Stellen problematischen Sinnes aufzuhellen und die definitive Wiedergabe von Interpunktion, Orthographie und Zitation im Sinne der dabei von Benjamin verfolgten Absichten zu sichern.

Hier stellten sich den Herausgebern Probleme, die wiederum denen bei der Herstellung des Dissertationstextes in vielen Punkten ähnlich sind. So hat, wie bei der Zitatmasse der Schlegelarbeit, die Absicht gewaltet, die Stellen aus Goethe, aus zeitgenössischen Kommentatoren, Rezensenten, Briefeschreibern, Schriftstellern und Philosophen zu modernisieren (mit der einzigen – für Benjamin bezeichnenden – Ausnahme Hölderlins) und – das macht hier die Differenz zur Dissertation – nicht selten nach eigener Manier zu stilisieren. Beides, Modernisierung wie Stilisation, betrifft jedoch prinzipiell nie den Satzstand der zitierten Passagen, sondern stets Interpunktion, Kontraktion bei flektierten Wortenden, gelegentlich Orthographie. Diese Eingriffe Benjamins waren schon deshalb zu respektieren, weil es den Benja-

minischen Text um die dabei waltende Stilisationsabsicht und die durch sie erzielten charakteristischen Nuancen unverantwortlich verkürzt haben würde, wären sie um des Prinzips philologischer Spiegelbildlichkeit der Zitation willen ignoriert worden. Hier war es philologische Pflicht, gerade das – absichtsvolle – philologische Traktament eines Autors zu dokumentieren. Um dem Benutzer der Ausgabe einen freilich höchst ungefähren Eindruck von Benjamins Zitatenmodernisierung und -stilisation zu geben, seien einige Beispiele angeführt:

So lautet die 149, 1–5 zitierte Stelle aus Goethes »Fragment über die Natur« in der Jubiläumsausgabe der Sämtlichen Werke (Benjamin hat, wie M<sup>2</sup> ausweist, lediglich bei Zitaten aus der »Farbenlehre« und aus »Wahrheit und Dichtung« die Ausgabe vermerkt, nach der er Goethe zitiert: die Goedekesche der Sämtlichen Werke von 1875, so daß, bei der Revision, die Herausgeber in allen übrigen Fällen sich für die von Benjamin bei andern Gelegenheiten benutzte Jubiläumsausgabe entschieden, nicht ohne freilich mehrere andere, von ihm möglicherweise benutzte zu Rate gezogen zu haben) folgendermaßen: »Sie hat mich hereingestellt, sie wird mich auch herausführen. Ich vertraue mich ihr. Sie mag mit mir schalten. Sie wird ihr Werk nicht hassen. Ich sprach nicht von ihr. Nein, was wahr ist und was falsch ist, alles hat sie gesprochen. Alles ist ihre Schuld, alles ist ihr Verdienst.« – Der 136, 15–19 zitierte Passus aus den »Wahlverwandtschaften« lautet in der Jubiläumsausgabe so: »Es ist ein ernstes Geschäft, und unsre Einladung ist ernsthaft: denn diese Feierlichkeit wird in der Tiefe begangen. Hier, innerhalb dieses engen ausgegrabenen Raums erweisen Sie uns die Ehre, als Zeugen unseres geheimnisvollen Geschäftes zu erscheinen.« – Die Verse 1 bis 8 aus dem »Mignon«-Gedicht, zitiert 197, 12–16, stehen in der Jubiläumsausgabe (selbstverständlich ohne die Verstrennungszeichen; dazu s. Nachweis zu 166, 23) so: »So laßt mich scheinen, bis ich werde, | Zieht mir das weiße Kleid nicht aus! | Ich eile von der schönen Erde | Hinab in jenes feste Haus. | Dort ruh' ich eine kleine Stille, | Dann öffnet sich der frische Blick; | Ich lasse dann die reine Hülle, | Den Gürtel und den Kranz zurück.«

Die 152, 29–39 zitierte Stelle aus dem »Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe« lautet im Originaldruck so: »[...] wenn man künftig bei weitem Fortschritten der Reise nicht sowohl auf's Merkwürdige, sondern auf's Bedeutende seine Aufmerksamkeit richtete, so müßte man für sich und andere doch zuletzt eine schöne Ernte gewinnen. Ich will es erst noch hier versuchen was ich Symbolisches bemerken kann, besonders aber an fremden Orten, die ich zum erstenmal sehe, mich üben. Gelänge das, so müßte man, ohne die Erfahrung in die Breite verfolgen zu wollen, doch, wenn man auf jedem Platz, in jedem Moment, so weit es einem vergönnt wäre, in die Tiefe ginge, noch immer genug Beute aus bekannten Ländern

und Gegenden davon tragen.« – Die 138, 19–24 zitierte Briefstelle lautet im »Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter«: »[...] doch ist es eben darum von keiner angenehmen Wirkung, weil es vor jede Thür tritt, weil es die Guten mittrifft, und so habe ich es mit den Wahlverwandtschaften verglichen, wo auch die Besten was zu verheimlichen haben und sich selber anklagen müssen nicht auf dem rechten Weg zu seyn.« – Desgleichen im »Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter« heißt der 197, 4–7 zitierte Passus so: »Wo Ihnen auch mein neuer Roman begegnet, nehmen Sie ihn freundlich auf. Ich bin überzeugt, daß Sie der durchsichtige und undurchsichtige Schleyer nicht verhindern wird bis auf die eigentlich intentionirte Gestalt hineinzusehen.«

Die Stelle aus Kant, zitiert 128, 27–34, lautet in der »Akademieausgabe«: »Geschlechtsgemeinschaft (commercium sexuelle) ist der wechselseitige Gebrauch, den ein Mensch von eines anderen Geschlechtsorganen und Vermögen macht (usus membrorum et facultatum sexualium alterius), und entweder ein natürlicher (wodurch seines Gleichen erzeugt werden kann), oder unnatürlicher Gebrauch und dieser entweder an einer Person ebendesselben Geschlechts, oder einem Thiere von einer anderen als der Menschen-Gattung«. – Der Passus aus Cohens »Ästhetik«, der 191, 34–37 sich findet, heißt im Original: »Nur der Lyriker, der in Goethe zur Vollendung kommt, nur der Mann, der Tränen säet, die Tränen der unendlichen Liebe, nur er konnte dem Roman diese Einheitlichkeit stiften.« – Die 199, 12–15 zitierte Stelle aus »Goethe« lautet bei Gundolf: »[...] aber ohne den Augenblick da Goethe das geschaut was im Werk als Ottilie erscheint wäre wohl weder der Gehalt verdichtet noch das Problem so gestaltet worden.« (M<sup>1</sup> gar weist noch ein weiteres Komma hinter »verdichtet« auf.)

Alle diese Eingriffe Benjamins – sie finden sich beinah in jedem der in der Abhandlung angeführten Zitate, hier in geringerem, da in größerem Umfang – wurden selbstverständlich nicht blind reproduziert. Anders gesagt: als Eingriffe hinreichend erkennbare Veränderungen wurden von solchen geschieden, die auf offenkundigen Irrtümern und Versehen sei's Benjamins, sei's des Typoskriptschreibers, sei's des Setzers beruhen, und die erstern im Text bewahrt, die letztern stillschweigend korrigiert.

Was Interpunktion, Grammatik und Orthographie des Benjaminschen Textes selber betrifft, besteht die drastischste Differenz zur Dissertation. Die nicht – wie bei dieser – beobachtete Rücksicht auf Schreibregeln macht im Hervortreten stilistischer Eigentümlichkeiten und namentlich solcher des Interpungierens höchst deutlich sich bemerkbar. Charakteristisch ist der sparsame Satzzeichengebrauch; markiert ist überwiegend der gedankliche Hiatus, die Anverwandlung an den

rhetorischen Atem klassischer und romantischer Texte schlägt durch. Nebensätze sind oft nicht, oft nur teilweise in Kommata eingeschlossen – nicht aus Nachlässigkeit, sondern aus dichterisch anmutender Sensibilität dafür, was ein Nebensatz vom Hauptsatz ohne äußerlich regelhafte Markierung noch mittragen kann, was nicht; für stilistisch-gedankliche Subtilität. Diese Eigentümlichkeiten sind grundsätzlich bewahrt, sie machen nicht zum wenigsten den hohen sprachlichen Rang des Textes aus. Wo sie seinem Verständnis ernsthafte Schwierigkeiten bereiten, wurden, ehe Konjekturen vorgenommen worden sind – verschwindend wenige, in den Lesarten stets ausgewiesene –, Reinschrift und, gelegentlich, frühe Niederschrift zu Rate gezogen, wobei dann folgendermaßen verfahren wurde: 1. Der Gleichstand bei Eigenheiten in J<sup>2BA</sup> und M<sup>1</sup> blieb erhalten; bei Verständnisschwierigkeiten sind, an der einen oder anderen Stelle, Lesehilfen gegeben. 2. Abweichungen in J<sup>2BA</sup> von M<sup>1</sup> (hier die der Zeichensetzung; über eigentlich textliche s. weiter unten) sind genutzt, wenn a) J<sup>2BA</sup> die den Schreibregeln angenäherte, M<sup>1</sup> die eigentümliche Interpunktion hat – in diesem Falle wurde die Version von J<sup>2BA</sup> erhalten (weil als gesichert angesehen werden kann, daß Benjamin beim Korrekturenlesen der, wohl schon im Typoskript vorkommenden, regelhaften Interpunktion, aus welchen Gründen immer, schließlich doch den Vorzug vor der ihm eigentümlichen gab), die von M<sup>1</sup> als Lesart verzeichnet –; und wenn b) in J<sup>2BA</sup> die eigentümliche, dagegen in M<sup>1</sup> die geläufige Interpunktionsart vorkommt – in diesem Falle wurde, natürlich, die eigentümliche Version erhalten, die reguläre (um ein weiteres Stück der Benjaminschen Arbeit am Übergang von M<sup>1</sup> zu J<sup>2BA</sup> zu dokumentieren) als Lesart verzeichnet –. 3. In einigen wenigen Fällen, um der Verständnishilfe ohne Konjekturen beikommen zu können, wurde von dem unter 2.b) angegebenen Revisionsprinzip in dem Sinne abgewichen, daß stillschweigend (reguläre) Kommata aus M<sup>1</sup>, die in J<sup>2BA</sup> fortfielen, in den Text aufgenommen wurden. – Analog wie bei den Satzzeichen wurde bei den Kontraktionen verfahren (gemeint sind unterschiedliche Schreibweisen von flektierten Nomina, Pronomina und Adjektiven wie *Die Unbefangnen* – *Die Unbefangenen*, *Andre* – *Andere*, *die höhern* – *die höheren* usw.).

Die Änderungen, die Benjamin am Wortlaut des eigenen Textes – an M<sup>1</sup> bezogen auf J<sup>2BA</sup> – vornahm, sind durchweg der Bemühung um äußerste stilistische Prägnanz geschuldet. Sie finden sich samt und sonders als Lesarten verzeichnet. So erlauben die Varianten eine nahezu lückenlose Rekonstruktion der Reinschrift, die – von der frühen Niederschrift ganz zu schweigen – in extenso abzudrucken innerhalb der Grenzen dieser Ausgabe leider sich verbot. Als irrelevant schieden lediglich folgende Abweichungen aus: Schreibweisen



wie *scrupulös* statt, wie in J<sup>2BA</sup>, *skrupulös*; fälschliche Schreibweisen wie *Alchemie*, die, wo sie noch im Druck sich finden, stillschweigend korrigiert sind; schließlich solche, die so aussehen, daß in M<sup>1</sup> zwei Formulierungsvarianten ungetilgt neben-, über- oder untereinander stehen, wovon die eine in J<sup>2BA</sup> einging, also die Entscheidung für die eine oder die andre in M<sup>1</sup> noch nicht gefallen war.

Ein weiteres, die Zitierweise Benjamins betreffendes Charakteristikum zeigt wieder Verwandtschaft mit einem in der Dissertation. In der Regel fällt der zum Zitat gehörige Punkt vor dem Abführungszeichen zugunsten des Punktes fort, der den übergeordneten Satz oder das Satzgefüge, in denen das Zitat vorkommt, schließt. Bildet das Zitat einen im grammatischen oder logischen Sinn vollständigen Satz, verfährt Benjamin auf zweierlei Art: ist der zitierte Satz Teil eines Satzgefüges – etwa Aussage nach einem Doppelpunkt –, dann steht in der Regel der (eigentliche) Zitatpunkt hinter dem Abführungszeichen; steht der zitierte Satz ganz für sich, ist der Zitatpunkt (als Schlußpunkt des Satzes) vor das Abführungszeichen gesetzt. Gelegentlich kommt der letztere Fall auch dann vor, wenn der zitierte Satz Teil eines Benjaminschen Satzgefüges ist; er wurde stets respektiert, weil Absicht der Stilisation auch hier nicht auszuschließen ist – etwa die, trotz eines Doppelpunktes, der den zitierten Satz mit einem andern zur Einheit fügt, dem erstern ein größeres Gewicht innerhalb dieser grammatischen Einheit zuzuerkennen. Steht – im revidierten Text – in einem isolierten Zitatsatz der Punkt hinter dem Abführungszeichen, dann bedeutet das selbstverständlich, daß im Original an der betreffenden Stelle kein Punkt vorkommt. – Da die Zitierweise in der Wahlverwandtschaftenarbeit alle jene Absichten deutlich genug hervortreten läßt, hielten die Herausgeber sich für befugt, in den, an der Gesamtzahl gemessen, wenigen abweichenden Fällen im Sinn jener Absichten verfahren zu dürfen.

Was schließlich die Nachweisungen der von Benjamin benutzten Literatur angeht, konnten die Herausgeber zum nicht unbeträchtlichen Teil auf die Angaben in M<sup>1</sup> sich stützen. Freilich ließen sie diese hinsichtlich genau datierter, spezifischer Ausgaben durchweg im Stich. Nicht geringe Mühe kostete es beispielsweise, nur die Goedekesche Goethe-Ausgabe zu identifizieren, nach welcher Benjamin, zumindest in der frühen Niederschrift, die »Farbenlehre« und »Wahrheit und Dichtung« zitierte. Wonach er die übrigen Stellen aus Goethe, namentlich die »Wahlverwandtschaften« selber, zitierte, ist ungewiß; aus schon genanntem Grund benutzten die Herausgeber bei der Revision die Jubiläumsausgabe. In allen übrigen Fällen der Zitation aus zeitgenössischen und aus späteren Werken griffen die Herausgeber auf Ausgaben zurück, die Benjamin bei anderen Arbeiten verwendet hat,

und auf verbreitete neuere – oder aber, wie etwa im Falle der Werke Zacharias Werners oder des »Briefwechsels zwischen Schiller und Goethe«, auf Erstausgaben – stets dann, wenn unbekannt blieb, welcher Ausgabe Benjamin sich bedient hatte oder bedient haben konnte.

LESARTEN 123,2 *Jula Cohn gewidmet*] Die Widmung steht auf dem ersten Blatt von M<sup>1</sup>. Sie »ist im Druck fortgefallen, da Hofmannsthal«, der Herausgeber der Neuen Deutschen Beiträge, »keine Widmung aufnahm« (Briefe, 331, Anm. 4); die – von Scholem verfaßte – Anmerkung ergänzend, teilte dieser den Herausgebern mit: »Die Widmung an Jula Cohn gehört meines Erachtens in den Text selber. Die Nachricht in meiner Anmerkung zu den Briefen habe ich von Jula Cohn, der Benjamin die Fortlassung der Widmung in der dort angegebenen Weise begründet hat. Seine Absicht war durchaus, die Arbeit ihr öffentlich zuzueignen.« (Brief an R. Tiedemann vom 15. 5. 1973) – 125,1 I] I *Das Mythische als Thesis* M<sup>1</sup>; *Erster Teil: Das Mythische als Thesis* M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 125,5 – 154,32. Bezüglich der in M<sup>1</sup> und M<sup>3</sup> vollständig, in M<sup>2</sup> teilweise erhaltenen, vielfach untergliederten Überschriften schrieb Benjamin an Hofmannsthal: *Die Absatzüberschriften der Wahlverwandtschaftenarbeit sind nicht zur Veröffentlichung bestimmt.* (Briefe, 331) Sie werden im folgenden an den entsprechenden Stellen ihres Vorkommens in der Reinschrift (M<sup>1</sup>) und der *Disposition* (M<sup>3</sup>) zugleich mit Seiten- und Zeilenangabe der Kapitel, Abschnitte, Absätze und Unterabsätze, auf die sie sich beziehen, verzeichnet. – 125,5 *Die vorliegende*] I *Kritik und Kommentar A Wahrheitsgehalt und Sachgehalt* M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschriften zu 125,5–127,6 und zu 125,5–126,10. – 125,25 f. *Sachgehaltes*,] *Sachgehaltes* M<sup>1</sup> – 125,31 *Und mit einem Schlag entspringt*] *Unversehens aber erwächst* M<sup>1</sup> – 125,32 *unschätzbares*] *unvergleichliches* M<sup>1</sup> – 126,11 *Dem Dichter*] B *Sachgehalte in der Aufklärung* M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 126,11–127,6. – 126,11 *sich*] *sich*, M<sup>1</sup> – 126,16 *Wirken*] *Wirken*, M<sup>1</sup> – 126,17 *wertvoll*] *wichtig* M<sup>1</sup> – 126,21 *ist*] *wäre* M<sup>1</sup> – 126,29 *Aufklärung*] *Aufklärung*, M<sup>1</sup> – 126,36 *suchte*] *suchte*, M<sup>1</sup> – 126,38 *ging*] *richtete sich* M<sup>1</sup> – 127,7 *Wie klar*] II *Die Bedeutung der mythischen Welt in den Wahlverwandtschaften A Die Ehe als mythische Rechtsordnung 1 Die Ehe in der Aufklärung* M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschriften zu 127,7–140,34, zu 127,7–131,35 und zu 127,7–129,10. – 127,10 *ihr*] *ihr*, M<sup>1</sup> – 127,12 *Lebensgehalts*] *Lebensgehalts*, M<sup>1</sup> – 127,14 *hingewendete*] *hingerichtete* M<sup>1</sup> – 128,8 *Siegelns*] M<sup>1</sup>, M<sup>2</sup>; *Siegels* J<sup>2BA</sup> – 128,33 f. *von bis Menschengattung*«.] in M<sup>1</sup> unterstrichen – 129,2 f. *begegnen*,] *begegneten*, M<sup>1</sup> – 129,5 *nur*,] *um* M<sup>1</sup> – 129,11 *Ist wirklich*] 2 *Die Ehe in den Wahlverwandtschaften* M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 129,11–131,35. – 130,2 *selbst*] *selber* M<sup>1</sup> – 130,4 f.

den Bedenklichen] dem Unverstand M<sup>1</sup> – 130,7 der bis lebend] der, ehelos selber lebend, M<sup>1</sup> – 130,10 Neugeborenen] Neugeborenen M<sup>1</sup> – 130,11–13 Und wird dort das Abgeschmackte in ihr hinreichend an den Wirkungen fühlbar] Und wird das Abgeschmackte der Rede deutlich an ihrer Wirkung hier festgestellt M<sup>1</sup> – 130,23 das Bestehen] die Ewigkeit M<sup>1</sup> – 130,32 aufgestörten] eingebornen M<sup>1</sup> – 130,34 auch] auch, M<sup>1</sup> – 130,35 darzutun] darzutun, M<sup>1</sup> – 130,37 f. das rechtliche als das Mittler es hochhält] ein rechtliches, wie es Mittler belobigt M<sup>1</sup> – 130,38–131,1 wiewohl bis gewonnen] wiewohl er sicher nie von dem moralischen Bestande dieser Bindung eine reine Einsicht gewonnen M<sup>1</sup> – 131,1 im] am M<sup>1</sup> – 131,1 f. Es ist die Moralität der Ehe] Und gerade die Moralität der Ehe ist M<sup>1</sup> – 131,4 ihr] jener M<sup>1</sup> – 131,5 wünscht,] M<sup>1</sup>; wünscht J<sup>2BA</sup> – 131,11 f. unter Wassern zur Flutzeit] zur Flutzeit unter den Wassern M<sup>1</sup> – 131,16 widerspricht freilich] allerdings widerspricht M<sup>1</sup> – 131,19 Aber im Bereich der Gesittung] Im Bereich der Sitte aber M<sup>1</sup> – 131,21 f. Und dieses Gesetz] Und über den Bereich der Sitte hinaus erstreckt sich dieses Gesetz M<sup>1</sup> – 131,23 f. dürfte, erstreckt sich über den Bereich der Gesittung hinaus.] dürfte. M<sup>1</sup> – 131,24 Gibt es] Denn es gibt M<sup>1</sup> – 131,25–27 ausprägt, ja sind dies die höchsten, so bleibt jene bindende Bedingung unverbrüchlich für das Gebiet] ausprägt. Ja, dies sind die höchsten. Jene bindende Bedingung bleibt bezogen aufs Gebiet M<sup>1</sup> – 131,28 des Schicklichen] der Sitte M<sup>1</sup> – 131,29 Bildung] »Bildung« M<sup>1</sup> – 131,36 Ihre Träger] B Die mythische Naturordnung 1 Das Tellurische M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschriften zu 131,36–134,36 und zu 131,36–133,4. – 131,37 so] so das M<sup>1</sup> – 131,38 der liebenswerteren] liebenswerterer M<sup>1</sup> – 132,1 selbstgenügsamen] selbstgenugsamen M<sup>1</sup> – 132,3 hält nicht die fromme sondern] hält, nicht die fromme, sondern M<sup>1</sup> – 132,5 f. anstößig,] anstößig M<sup>1</sup> – 132,18 ihrem Zusammenhange entrissen] ihrem eigenen Zusammenhange entrissen, M<sup>1</sup> – 132,25 verstanden] gedeutet M<sup>1</sup> – 132,37–133,4 Mit bis Landedelleute.] Was aber die unermüdliche Verschönerung der Oberfläche betrifft, so ist sie zuletzt nur der Wandel von Kulissen einer tragischen Szene. Ironisch manifestiert sich in diesem eine verborgene Macht überm spielerischen Dasein der Edelleute. M<sup>1</sup> – 133,5 Ihren Ausdruck] 2 Das Wasser M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 133,5–133,23. – 133,9–11 Das Wasser bis bringt,] Das Wasser ist das chaotische Urelement des Lebens: hier aber nicht in den wüsten Wogen, die dem Menschen den Untergang bringen, M<sup>1</sup> – 133,12 Schicksal] das Schicksal M<sup>1</sup> – 133,15 vorweltlich] handschriftliche Einfügung Benjamins in J<sup>2BA</sup> – 133,16 Wasser] Gewässer M<sup>1</sup> – 133,18 sich in der Gegend] in jener Gegend sich M<sup>1</sup> – 133,24 Die Menschen] 3 Die Menschen M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 133,24–134,36. – 133,28 f. weil sie, wie die von Menschen,] weil sie wie die von Men-

schen M<sup>1</sup> – 133,29 überstiege] übersteigt M<sup>1</sup> – 133,29–34 Vielmehr bis Menschen.] Vielmehr sind bereits die Grundlagen solcher Beurteilung unanwendbar den Gestalten gegenüber. Mit völliger Stringenz hat die Moralphilosophie es zu erweisen, daß die dichterische Gestalt immer zu arm und zu reich ist, sittlichem Urteil unterstehen zu können. Denn vollziehbar ist es nur am Menschen. M<sup>1</sup> – 133,36 sittlich über sie] über diese sittlich M<sup>1</sup> – 134,5 in] von M<sup>1</sup> – 134,6 ja] ja sogar M<sup>1</sup> – 134,13–15 Von bis Wahlverwandtschaften.] Unter dem Banne der Wahlverwandtschaften stehen die Gestalten von Anfang an. M<sup>1</sup>; der Satz ist nicht gestrichen. Der entsprechende Satz in J<sup>2BA</sup> steht in M<sup>1</sup> auf dem Rand. – 134,15 ihre wundersamen Regungen] deren wundersame Vorgänge M<sup>1</sup> – 134,20 sich] sich an M<sup>1</sup> – 134,26 Naturkinder] Naturwesen M<sup>1</sup> – 134,35 Handeln] Handeln, M<sup>1</sup> – 134,37 Nichts bindet] C Das Schicksal 1 Die Namen M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschriften zu 134,37–140,34 und zu 134,37–135,21. – 134,38 Kaum in irgend einer Literatur aber wird es] Nun wird es kaum in irgend einer Literatur M<sup>1</sup> – 135,6 der] einer M<sup>1</sup> – 135,9 des] seines M<sup>1</sup> – 135,10 Er] Dieser M<sup>1</sup> – 135,12 ihm] fehlt in M<sup>1</sup> – 135,16 seines] seines schönen M<sup>1</sup> – 135,17 eine Analogie] ein Analogon. M<sup>1</sup> – 135,22 Nie ist] 2 Die Todessymbolik M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 135,22–137,17. – 135,23 f. nächstgelegener Ausdruck] nächstgelegenes Merkmal M<sup>1</sup> – 135,24–26 Dennoch bis erfaßt.] Dennoch scheint – von seiner Deutung völlig zu geschweigen – bisher die tief durchdringende Gewalt, mit welcher er das ganze Werk bestimmt, nicht voll beleuchtet. M<sup>1</sup> – 135,27 dies] sie M<sup>1</sup> – 135,33 Ursprungs;] Ursprungs; Hebel hat sie in einer Gaunergeschichte; M<sup>1</sup> – 135,39 wird] wird (von Sulpiz Boisserée) M<sup>1</sup> – 136,1 ist] wird M<sup>1</sup> – 136,1 durchweht] durchtränkt M<sup>1</sup> – 136,12 f. welche dieses Zeremonial] die den Akt dieses Bauopfers M<sup>1</sup> – 136,13 ist] dagegen ist M<sup>1</sup> – 136,13 f. freimaurerisch gestimmten] handschriftliche Einfügung Benjamins in J<sup>2BA</sup> – 136,20 Gerade] Denn gerade M<sup>1</sup> – 136,29 letzteren] letztern M<sup>1</sup> – 136,34–36 Wie bis vertreten.] Auch hier verbirgt die überlegene Geste der Menschen nur die Übermacht von dem, was sich mit Taten oder Worten durch sie kundtut. M<sup>1</sup> – 136,37 die] welche M<sup>1</sup> – 136,39 Charlottens,] Charlottens M<sup>1</sup> – 137,9 verborgene] verborgen, M<sup>1</sup> – 137,10 f. liegt auch] liegt M<sup>1</sup> – 137,18 Auch das] 3 Das verschuldete Leben M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 137,18–139,16. – 138,2 vorschwebte] vor Augen stand M<sup>1</sup> – 138,5 f. lebende Naturen] alle lebende Natur M<sup>1</sup> – 138,6 hin] fehlt in M<sup>1</sup> – 138,7 aber] jedoch M<sup>1</sup> – 138,7 nicht, wie Gundolf meint,] nicht wie Gundolf meint M<sup>1</sup> – 138,14 unschuldiger] »unschuldiger« M<sup>1</sup> – 138,16 f. von Lebendigem] alles Lebendigen M<sup>1</sup> – 139,5 sich] fehlt in M<sup>1</sup> – 139,5 bewahrt] bewahrt, M<sup>1</sup> – 139,6 ein] fehlt in M<sup>1</sup> – 139,6 Mit] Denn mit M<sup>1</sup> – 139,9 Denn nun steht es in dem Verband] Dann erst

steht es im natürlichen Verband M<sup>1</sup> – 139,11–12 Wie bis ziehen.] Wie jede seiner Taten Schuld wird jede Regung Unglück auf ihn ziehn. M<sup>1</sup> – 139,14 f. *Fatum*] Unglück M<sup>1</sup> – 139,15 Gebaren] Handeln M<sup>1</sup> – 139,17 Ist der] 4 Das Haus M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 139,17–139,32. – 139,18 Macht.] Macht. Ihn umgeben rings gefährliche Zeichen. M<sup>1</sup> – 139,25 fast unausgestattet] unausgestattet fast M<sup>1</sup> – 139,27 Charlotte, in weißem Kleide, der] Charlotte im weißen Kleide der M<sup>1</sup>; 139,33 Notwendig müssen] 5 Das Opfer M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 139,33–140,34. – 139,34 es] dies M<sup>1</sup> – 140,5 um zur Sühne der gestörten Ehe] um als Sühne gestörter Ehe M<sup>1</sup> – 140,13 Opfer] in M<sup>1</sup> auf dem Rand, in Höhe des Zitats: Hier etwa der nicht moralistische Sinn von »Opfer« zu vermerken? – 140,17 gibt] erweist M<sup>1</sup> – 140,21 Sinn] Sinne M<sup>1</sup> – 140,23 der Dichtung] des Werkes M<sup>1</sup> – 140,27 dieses Romans] des Werkes M<sup>1</sup> – 140,28 f. Ottilie bis sondern] sie dahin, sondern M<sup>1</sup> – 140,35 Nirgends ist] III Die Bedeutung der mythischen Welt für Goethe A nach seinen Worten 1 Die zeitgenössische Kritik der Wahlverwandtschaften M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschriften zu 140,35–154,32, zu 140,35–145,22 und zu 140,35–143,27. – 140,35 Nirgends ist zwar] Nun ist zwar nirgends M<sup>1</sup> – 141,5 müßte; doch] müßte. Aber M<sup>1</sup> – 141,6 auch sie] auch jene M<sup>1</sup> – 141,10 gar nicht eingeht] garnicht eintritt M<sup>1</sup> – 141,12 begegnen] entgegen M<sup>1</sup> – 141,14 an] auf M<sup>1</sup> – 141,32 Urteil in Frau von Staëls »De l'Allemagne«] Urteil Frau von Staëls M<sup>1</sup> – 142,3 ist –:] ist – J<sup>2BA</sup>; ist: M<sup>1</sup> – 142,23 Ablaufs] Vorgangs M<sup>1</sup> – 142,28 Goethe,] Goethe M<sup>1</sup> – 143,10 den] fehlt in M<sup>1</sup> – 143,14 doch,] doch M<sup>1</sup> – 143,20 Letzteren] conj. für Ersteren J<sup>2BA</sup>, ersteren M<sup>1</sup>; nicht Solgers sondern Abekens Anfang 1810 erschienene Rezension ließ Goethe, mit Beihilfe Riemers, nachdrucken (s. Hans Gerhard Gräf, Goethe ueber seine Dichtungen. Versuch einer Sammlung aller Aeußerungen des Dichters ueber seine poetischen Werke, 1. Teil: Die epischen Dichtungen, Bd. 1, Frankfurt am Main 1901, Nr. 869). Solgers Besprechung lernte Goethe erst 1827 kennen (s. a. a. O., Nr. 902). Das Zustandekommen der irrtümlichen Benjaminschen Formulierung *Was die wohlmeinenden Worte des Ersteren betrifft* läßt sich anhand von M<sup>1</sup> rekonstruieren. Unter anderen findet sich dort der Passus *Abeken war der eine, Solger der andere. Abeken* wurde getilgt und durch *Solger* ersetzt, *Solger* getilgt und durch *Abeken* ersetzt. Da der Passus aber mit einem vorhergehenden, stilistisch verworfenen Passus kontaminiert war, muß Benjamin über der Formulierung des endgültigen die richtige Reihenfolge der Namen aus den Augen verloren haben. So blieb *ersteren* im folgenden Satz unkorrigiert stehen. – 143,28 Dem Streit] 2 Die Fabel von der Entsagung M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 143,28–145,22. – 143,32 anderen] andern M<sup>1</sup> – 143,37 so] J<sup>2BA</sup>; so getilgt in M<sup>1</sup> – 144,35 lassen.] lassen; M<sup>1</sup> – 144,39 Bildens] Schaffens M<sup>1</sup> –

145,9–11 und bis hat.] das Bettina schwerlich wird erdichtet haben, da ihr das Werk in vieler Hinsicht fern stand. M<sup>1</sup> – 145,15 nicht Versäumtes] nicht: Versäumtes M<sup>1</sup> – 145,20 Verlorenes] Verlorne M<sup>1</sup> – 145,23 Das Verständnis] B nach seinem Leben 1 Der Olympier oder die mythischen Lebensformen des Künstlers a Das Verhältnis zur Kritik M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschriften zu 145,23–154,32, zu 145,23–149,9 und zu 145,23–147,5. – 145,24 eigenen] eignen M<sup>1</sup> – 145,24 vergebene] vergebne M<sup>1</sup> – 145,28 eigene] eigne M<sup>1</sup> – 145,32 verborgenen] verborgnen M<sup>1</sup> – 145,36 Dichter] Dichter, M<sup>1</sup> – 146,8 anzuspielen.] anzu-spielen M<sup>1</sup> – 146,12 dem] für den M<sup>1</sup> – 147,2 versunkene] versunkne M<sup>1</sup> – 147,6 In dessen] b Das Verhältnis zur Natur M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 147,6–149,9. – 147,7 Zusammenhänge.] Zusammenhänge M<sup>1</sup> – 147,8 zeigen.] zeigen M<sup>1</sup> – 147,13 Doppelsinn] doppelten Sinn M<sup>1</sup> – 147,16 Rechenschaft] eine Rechenschaft M<sup>1</sup> – 147,17 f. Forschungen statt philosophischer] Forschungen, statt aller philosophischer M<sup>1</sup> – 147,19 empirisch durch Experimente] empirisch, durch Experimente, M<sup>1</sup> – 147,20–24 Da bis voraussetzte.] Die Gegenwart »wahrer« Natur als Urphänomen suchte er in jenen Erscheinungen zu erweisen, wie er in den Kunstwerken sie voraussetzte. Nie jedoch vermochte er ins logische Zentrum dieser höchst fruchtbaren Beziehung zu gelangen, da er niemals die »wahre« Natur begrifflich bestimmte. M<sup>1</sup> – 148,2 den Urphänomenen] dem Urphänomen M<sup>1</sup> – 148,3 Ansicht] Auffassung M<sup>1</sup> – 148,4 der gedachten] jener M<sup>1</sup> – 148,7–9 während bis vermag.] während sie in der Wissenschaft als Ideen bestehen, die den Gegenstand der Anschauung zu bestrahlen, jedoch nie zu ihm zu werden vermögen. M<sup>1</sup> – 148,16–17 treten bis auf,] erscheinen bei Goethe die Urphänomene, in Gemeinschaft mit den andern, M<sup>1</sup> – 148,21 als] wie M<sup>1</sup> – 148,22 sein,] sein M<sup>1</sup> – 148,33–35 Wunder, bis durchleuchtete.] Wunder wenn für Goethe niemals die Idee das Reich der Urphänomene ganz durchleuchtete. M<sup>1</sup> – 149,10 Die Abkehr] 2 Die Angst oder die mythischen Lebensformen im Dasein des Menschen a Das Dämonische M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschriften zu 149,10–154,32 und zu 149,10–150,38. – 149,13 bedeutet] bezeichnet M<sup>1</sup> – 150,19 hervortritt, und] hervortritt. Und M<sup>1</sup> – 150,39 »Ich suchte] b Die Todesangst M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 150,39–151,37. – 151,12 alles,] alles M<sup>1</sup> – 151,16 eigenen] eignen M<sup>1</sup> – 151,21 Darinnen] Er M<sup>1</sup> – 151,28 heidnische] M<sup>1</sup>; heimliche J<sup>2BA</sup> – 151,29 hüten] hüten, M<sup>1</sup> – 151,32 im] in M<sup>1</sup> – 151,35–37 will die Unsterblichkeit [...] zugebilligt wissen.] zeigt die Unsterblichkeit [...] zugebilligt. M<sup>1</sup> – 151,38 Kein Gefühl] c Die Lebensangst M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 151,38–154,32. – 151,38 Zur] Zu der M<sup>1</sup> – 152,3 entfernt,] entfernt M<sup>1</sup> – 153,22 werde] in M<sup>1</sup> auf dem Rand: (weil ... werde) streichen? – 154,5 so] so, M<sup>1</sup> – 154,12–13 Wanderung, bis eingesetzt.] Wanderung ein Orakel um seinen Ruf zu

*Dichtung oder Malkunst eingesetzt.* M<sup>1</sup> – 154,16 *Gesellschaftlichem*] *Gesellschaftlichem*, M<sup>1</sup> – 154,21 *eigenen*] *eigenen* M<sup>1</sup> – 154,22–23 *blieben, bis hat.*] *geblieben sind, die sich von dessen Bann noch nicht frei gemacht hat.* M<sup>1</sup> – 154,30 *es*] *es gestrichen in* M<sup>1</sup> – 154,32 *Erlösung*] *Erlösung (des Menschen?)* M<sup>1</sup> – 155,1 II] II *Die Erlösung als Antithesis* M<sup>1</sup>; *Zweiter Teil: Die Erlösung als Antithesis* M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 155,10–171,39. – 155,10 *Wenn jedes*] I *Kritik und Biographie A Die traditionelle Auffassung 1 Die Analyse der Werke* M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschriften zu 155,10–160,18, zu 155,10–157,6 und zu 155,10–156,5. – 155,11 *Leben und sein Wesen*] *Wesen und sein Leben* M<sup>1</sup> – 155,13–16 *Denn bis Grunde*] *Denn wenn nur selten eine Klassikerausgabe in ihrer Einleitung zu sagen versäumt, daß gerade dieses Schaffen, wie kaum ein anderes, aus des Dichters Leben, ihres Dichters Werken einzig und allein verständlich seien, so enthält dies Worte* [sic] *im Grunde* M<sup>1</sup>; *dies Worte mit Schlangenlinie unterstrichen.* – 155,22 *ausgehend*] *ausgehend*, M<sup>1</sup> – 155,24 *angezeigt ist.*] M<sup>1</sup>; *angezeigt*, J<sup>2BA</sup> – 155,26–27 *Werk bis stehn.*] *Werk im Vordergrunde der Betrachtung stehn.* M<sup>1</sup> – 155,33 *bewegen.*] *bewegen* M<sup>1</sup> – 156,3 *zugestände.*] *zugestände* M<sup>1</sup> – 156,6 *Was derart*] 2 *Die Darstellung von Wesen und Werk* M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 156,6–157,6. – 156,8–11 *Vom bis vereitelt.*] *Was das Wesen des Verfassers betrifft, so wird in dessen Totalität, seiner »Natur«, durch die vernachlässigte Deutung der Werke jede Einsicht vereitelt.* M<sup>1</sup> – 156,18 *Anschauung von seinem*] *Einsicht in sein* M<sup>1</sup> – 156,27 *fände*] *zeigt* M<sup>1</sup> – 156,28 *Ursprunges*] *Ursprungs* M<sup>1</sup> – 156,28–30 *Werk, bis Sinne*] *Werk sowohl dem Wert wie dem Gehalte nach vom letzten Sinn* M<sup>1</sup> – 156,34 *eines*] *seines* M<sup>1</sup> – 157,7 *In dieser*] B *Die heroisierende Auffassung* M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 157,7–158,35. – 157,21 *ist eben das des Heros*] *ist das des Heroen* M<sup>1</sup> – 158,1 *in dem*] *im* M<sup>1</sup> – 158,9–12 *sein Dämon bis hinaus.*] Zum besseren Verständnis des Satzes ist folgendermaßen zu ergänzen: *Weder sein Dämon ist es, der sonnenhaft, noch seine Tyche, die wechselnd wie der Mond, noch sein Schicksal, das unentrinnbar gleich der astralen Anagke, sogar der Eros nicht – Elpis allein weist über sie hinaus.* Zum Unterschied von J<sup>2BA</sup> und M<sup>1</sup>, wo der Passus gleich lautet, heißt es in M<sup>2</sup>: *sein Dämon ist es, der sonnenhaft, seine Tyche die wechselnd wie der Mond, sein Schicksal das unentrinnbar gleich der astralen Anagke, sein Eros der in der Lösung seiner einen Aufgabe sich flüchtig zeigt – Elpis allein weist über ihn (sc. den Erlöser) hinaus.* Hier wäre zu besserem Verständnis in jedem Relativsatz, außer dem letzten, ein *sich zeigt* zu ergänzen. In der Version von J<sup>2BA</sup> und M<sup>1</sup> sind alle Hauptsätze der Aufzählung, analog dem letzten vor dem Gedankenstrich, negativ gedacht, nämlich im Gegensatz zu dem nach dem Gedankenstrich, der die astralmythischen Charaktere ausschließt. Die-

sen Gegensatz pointiert die Version von M<sup>2</sup> ohne Verwendung negativer Partikeln dadurch, daß die Relativsätze der Aufzählung die astralen Charaktere nennen, über die die *Elpis* des Hauptsatzes nach dem Gedankenstrich hinausweist, die sie also insofern negiert. – 158,11 *Anagke*] M<sup>1</sup>, M<sup>2</sup>; *αναγκη* J<sup>2BA</sup> – 158,13 *die Elpis*] konj. für *sie*; problematisch wird das *sie*, das in M<sup>1</sup> und J<sup>2BA</sup> an die Stelle des *ihn* in M<sup>2</sup> getreten ist, durch das *sie* des folgenden Satzes (sc. das hier durch *die Elpis* ersetzte). Während dies letztere *sie* eindeutig auf *die Elpis* bezogen ist, ist das erstere auf *Dämon*, *Tyche*, *Anagke* und *Eros* – als auf Attribute des Helden als mythischen – zu beziehen. Bei der Änderung von *ihn* (M<sup>2</sup>) in *sie* (M<sup>1</sup> und J<sup>2BA</sup>) ist eine Verdoppelung durch das *sie* des folgenden Satzes eingetreten, die diesen mißverständlich macht. Deshalb haben die Herausgeber *die Elpis* für das zweite *sie* konjiziert. – 158,15 *wurde* –] *wurde*, M<sup>1</sup> – 158,16 *auch, daß nicht sie,*] *auch daß nicht sie* M<sup>1</sup> – 158,17 *übrigen*] *übrigen*, M<sup>1</sup> – 158,18 *Demnach* bis *Biographik*] *Die Probleme biographischer Kategorien sind demnach bei weitem* M<sup>1</sup> – 158,20 *dem Buche Gundolfs*] *Gundolfs Werke* M<sup>1</sup> – 158,20 *worden,*] *worden* M<sup>1</sup> – 158,25 *nämlich*] *nämlich*, M<sup>1</sup> – 158,32 *Wahlverwandtschaften,*] *Wahlverwandtschaften* M<sup>1</sup> – 158,35 *überall*] *überall*, M<sup>1</sup> – 158,35 *Wahlverwandtschaften*] *Wahlverwandtschaften*, M<sup>1</sup> – 158,36 *Der Kanon*] *II Gundolfs »Goethe« A methodische Entkräftung 1 Der Dichter in der georgischen* (M<sup>1</sup>) *Georgischen* (M<sup>3</sup>) *Schule a als Heros* M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschriften zu 158,36–167,19, zu 158,36–164,18, zu 158,36–160,18 und zu 158,36–159,21. – 159,3f. *Aufgaben sondern einzig Forderungen,*] *Aufgaben, sondern einzig Forderungen* M<sup>1</sup> – 159,10f. *am tiefsten Selbst des Menschen*] *in irgend einem Sinne an der Freiheit* M<sup>1</sup> – 159,20 *Volks-gemeinschaft*] in M<sup>1</sup> ursprünglich *Volks-gesellschaft*, dann geändert wie in J<sup>2BA</sup> – 159,22 *Zu der*] *b als Schöpfer* M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 159,22–160,18. – 159,23 *fundieren*] *bestimmen* M<sup>1</sup> – 159,26–27 *Wenn bis angehört,*] *Wenn auch ihm wohl nicht der Titel eines Dichters als des Schöpfers angehört,* M<sup>1</sup> – 159,37 *vom*] *von dem* M<sup>1</sup> – 160,5 *Heros*] *Heroen* M<sup>1</sup> – 160,19 *Das gedankenloseste*] 2 *Das Leben als Werk* M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 160,19–162,10. – 160,26f. *anderer Art*] *andrer Art*, M<sup>1</sup> – 160,39 *um des darin Nicht-verstandenen willen*] *um des Nicht-Verstandenen willen darin* M<sup>1</sup> – 160,39–161,2 *nicht* bis *Dasein,*] lies: *nicht in der großen Bescheidung echter Biographik* wird dieses *Dasein* als *das Archiv selbst unentzifferbarer Dokumente* erfaßt. – In M<sup>1</sup> lautet der Passus klarer: *nicht in der großen Bescheidung echter Biographik als das Archiv selbst unentzifferbarer Dokumente, sondern* [...]; d. h. es wird kein neues Subjekt (*dieses Dasein*) eingeführt, sondern der Passus bleibt auf das Subjekt des vorangehenden Hauptsatzes (*Sachgehalt dieses Lebens*) bezogen. – 161,2–4 *offenbar* bis *ent-*



sprechen.] offenbar sollen hier Sachgehalt und Wahrheitsgehalt wie im Heroenleben sich entsprechen M<sup>1</sup> – 161,19 menschliches] das M<sup>1</sup> – 161,24 geschweige denn] geschweige M<sup>1</sup> – 161,28 Wert] Wert, M<sup>1</sup> – 161,29 darum,] darum M<sup>1</sup> – 161,35 Biographik] Biographik, M<sup>1</sup> – 161,35 Gehalt] Gehalt, M<sup>1</sup> – 162,7 eigener] eigner M<sup>1</sup> – 162,9 hervorgeht] hervorging M<sup>1</sup> – 162,11 Nur die] 3 Mythos und Wahrheit M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 162,11–164,18. – 162,19 Da bis über] Und da es ebensowenig Wahrheit mit Beziehung auf M<sup>1</sup> – 162,20–21 denn es gibt Wahrheit nur in den Sachen, wie denn Sachlichkeit in der Wahrheit liegt] denn es gibt Wahrheit nur in den Sachen, deren Sachlichkeit in der Wahrheit liegt M<sup>1</sup>; denn es gibt nicht Wahrhaftigkeit in den Sachen, sondern nur Sachlichkeit in der Wahrheit M<sup>2</sup> – 163,20 eigenen] eignen M<sup>1</sup> – 163,29 als plappernde Affen] als boshafte (?) plappernde Affen M<sup>1</sup> – 163,31 Logos,] Logos M<sup>1</sup> – 163,33 erschlichenem] in M<sup>1</sup> schwer entzifferbares Wort; vermutlich erschlichnem, – 163,38 wird er verdorben] verdirbt sie ihn M<sup>1</sup> – 164,1 erlogenen] erlognen M<sup>1</sup> – 164,4 auf ihre sprachliche] auf die ihrer sprachlichen M<sup>1</sup> – 164,4 ins] auf ihr M<sup>1</sup> – 164,6 hat] muß M<sup>1</sup> – 164,8 zu] fehlt in M<sup>1</sup> – 164,11 größeren] größeren M<sup>1</sup> – 164,12 eigenen] eignen M<sup>1</sup> – 164,13 ihren] ihren eignen M<sup>1</sup> – 164,15 auch] selbst M<sup>1</sup> – 164,19 Wo immer] B sachliche Entkräftung Der alte Goethe M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 164,19–167,19. – 164,24 im] in M<sup>1</sup> – 164,28 steht, schlechthin] steht a priori M<sup>1</sup> – 164,29 einzelnen,] einzelnen M<sup>1</sup> – 164,34 angesehen] angesehen M<sup>1</sup> – 164,37 Ringen] Ringen ist M<sup>1</sup> – 164,38 ist] in M<sup>1</sup> gestrichen – 165,2 aufgeworfen.] aufgeworfen. Ihm war die Frage, ob Versöhnung in der mythischen Weltordnung möglich sei, eine Lebensfrage. M<sup>1</sup> – 165,5 untergeben] unterwerfen M<sup>1</sup> – 165,14 den] den seitdem M<sup>1</sup> – 165,17 in diesem Werk eine Wende.] eine Wende in seinem Werk. M<sup>1</sup> – 165,18 f. keiner mehr er sich ganz] keiner er sich jemals ganz M<sup>1</sup> – 165,36 Dichtungen] Dichtung M<sup>1</sup> – 166,15 beiden] beiden, M<sup>1</sup> – 166,19 Genius und] Genius. Und M<sup>1</sup> – 166,19 Verse] Worte M<sup>1</sup> – 167,10 Divan] Buches M<sup>1</sup> – 167,20 Die Wahlverwandtschaften] III Die Novelle A ihre Notwendigkeit in der Komposition 1 Die Romanform der Wahlverwandtschaften M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschriften zu 167,20–171,39, zu 167,20–169,25 und zu 167,20–168,33. – 167,29 veredelt] »veredelt« M<sup>1</sup> – 168,3 hat,] hat: M<sup>1</sup> – 168,6 Auch] Und auch M<sup>1</sup> – 168,7 Maelstrom] diese ältere Schreibweise wurde gegenüber der heute geläufigen »Malstrom«, »Mahlstrom« erhalten. – 168,8 Inneres] Innerstes M<sup>1</sup> – 168,9 drängt] darüber in M<sup>1</sup> wo? – 168,14 andern] anderen M<sup>1</sup> – 168,25 erscheint bis erklären] scheint, sich für den Meister erklären M<sup>1</sup> – 168,29 Novelle,] Novelle. M<sup>1</sup> – 168,32–33 betont bis Kontur] betont – eben diese Betonung, dieses Übermaß von Kontur und Typus M<sup>1</sup> – 168,34 Nichts konnte] 2 Die Form ihrer Novelle M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüber-

schrift zu 168,34–169,25. – 168,34 *verbleibt*] *verbleibt*, M<sup>1</sup> – 168,35 *die, je*] *die je* M<sup>1</sup> – 168,36 *gegen sie als gegen*] *gegen diese, als* M<sup>1</sup> – 169,3 *Roman,*] *Roman* M<sup>1</sup> – 169,7 *entschieden*] *entschieden*, M<sup>1</sup> – 169,11 *Denn Geheimnis*] *Dieses Zentrum* M<sup>1</sup> – 169,13 f. *Geschehens,*] *Geschehens* M<sup>1</sup> – 169,17 *selbständig,*] *selbständig* M<sup>1</sup> – 169,24 *Gestalten*] *Gestalten*, M<sup>1</sup> – 169,26 *Während im*] *B ihre sachliche Bedeutung* 1 *Die Korrespondenzen im Einzelnen* M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; a *Die Liebenden und die Mitwelt* nur in M<sup>1</sup>, jedoch gestrichen; Absatzüberschriften zu 169,26–171,39, zu 169,26–171,17 und (in M<sup>1</sup> mit aufgehobenem Absatzende) zu 169,26–170,21 *ausschließt*. – 169,29 *Angehörigen, auf. Ja*] *Angehörigen auf. Ja*, M<sup>1</sup> – 169,36 *daß bis wandeln*] *daß auch innerlich dessen Macht sich verwandelt* M<sup>1</sup> – 170,1 *Geschlechts,*] *Geschlechts* M<sup>1</sup> – 170,9 *Kinder*] *Kinder kaum und Eltern kaum*] *Eltern* M<sup>1</sup> – 170,11 *Mitwelt*] *Mitwelt*, M<sup>1</sup> – 170,15 *eigenen*] *eignen* M<sup>1</sup> – 170,21 *Ihren Frieden*] b *Opfer und Entschluß* nur in M<sup>1</sup>, jedoch gestrichen; Absatzüberschriften zu 170,21 *Ihren* bis 171,4 *ändern*. (Absatzende aufgehoben) – 170,23 *Mädchens jene Meinung*] *Mädchens dort jene Bedeutung* M<sup>1</sup> – 170,24 *nur dies*] *nichts anderes* M<sup>1</sup> – 170,37 *zerreißen,*] *zerreißen* M<sup>1</sup> – 170,38 *ballen,*] *ballen* M<sup>1</sup> – 171,4–171,17 *Durch bis sollen.*] in M<sup>1</sup> der ursprünglich abgesetzte, dann angeschlossene Abschnitt c, der aber (im Gegensatz zu a und b) vorweg ohne Überschrift blieb. – 171,5 *letzteren*] *letztern* M<sup>1</sup> – 171,6 *vorgefundenen*] *vorgefundnen* M<sup>1</sup> – 171,7 *nennt*] *bezeichnet* M<sup>1</sup> – 171,7 *ihr*] *als ihr* M<sup>1</sup> – 171,18 *Mit alledem*] 2 *Die Korrespondenzen im Ganzen* M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 171,18–171,39. – 171,20–22 *zukommt. bis bekunden*] *zukommt, wenn auch vor der vollständigen Durchleuchtung der Haupte rzählung nicht alle ihre Einzelheiten sich erschließen. Doch eins bekunden* M<sup>1</sup> – 171,30 *Bewandtnis*] *Bedeutung* M<sup>1</sup> – 171,35 *unter dem*] *unterm* M<sup>1</sup> – 172,1 III] III M<sup>1</sup>; Dritter Teil: *Die Hoffnung als Synthesis* M<sup>3</sup>; die Absatzüberschrift zum dritten Kapitel (172,5–201,19) findet sich nur in der *Disposition* und wurde in M<sup>1</sup> einzutragen von Benjamin vermutlich vergessen. – 172,5 *Der Anstoß*] I *Kritik und Philosophie* M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 172,5–173,24. – 172,5 *Kunstkritik*] *Kunstkritik*, M<sup>1</sup> – 172,8 *von dem*] *vom* M<sup>1</sup> – 172,10 *schuldet*] *mehr schuldet* M<sup>1</sup> – 172,27 *Beantwortung*] *Lösung* M<sup>1</sup> – 172,30 *Einheit der Philosophie*] *Einheit* M<sup>1</sup> – 173,7 *das,*] *das* M<sup>1</sup> – 173,7 *aufweist,*] *aufweist* M<sup>1</sup> – 173,10 *jedoch*] *aber* M<sup>1</sup> – 173,14 *nie gegebenen*] *völlig andersartigen* M<sup>1</sup> – 173,15 *daß die Wahrheit in*] *daß selbst die Wahrheit sich in* M<sup>1</sup> – 173,16 *sich erkennen*] *erkennen* M<sup>1</sup> – 173,17 *ist*] *ist*, M<sup>1</sup> – 173,21 *dort*] *da* M<sup>1</sup> – 173,24 *ist.* –] *ist*, M<sup>1</sup> – 173,25 *Damit tritt*] II *Die Schönheit als Schein* A *Die Jungfräulichkeit* M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschriften zu 173,25–183,38 und zu 173,25–175,29. – 173,25 *Damit*] *Zugleich* M<sup>1</sup> – 173,27 *ist's*] *ist es* M<sup>1</sup> – 173,28 *alten*] *uralten* M<sup>1</sup> – 173,35 *Erotischen*] *Erotischen*, M<sup>1</sup> – 173,35

anderen] *ändern* M<sup>1</sup> – 174,1 *Bildern*] *kühnen* eher wohl *kühlen*  
*Bildern* M<sup>1</sup> – 174,18 *dem Christentum*] *der christlichen Weltanschauung* M<sup>1</sup> – 174,22 *klare*] *klare*, M<sup>1</sup> – 174,27 *Gegenpol den – gleichermaßen natürlichen –*] *Gegenpol, den gleichermaßen natürlichen* M<sup>1</sup> – 174,30 *beschaffenen*] *beschaffnen* M<sup>1</sup> – 174,32 *Eindeutigkeit*] *Eindeutigkeit*, M<sup>1</sup> – 174,33 *Wesensmoment*] *Wesensmoment*, M<sup>1</sup> – 174,35 *zusprechen*] *zusprechen*, M<sup>1</sup> – 174,36 *wahrheitsgemäß, sei es zu Unrecht*] *wahrheitsgemäß oder irrtümlich* M<sup>1</sup> – 175,3 *ist*] *ist zugleich* M<sup>1</sup> – 175,12 *Opfer bis zelebriert*] *Opfergedanken verwandt, der sich mit ihrem Tod verbindet* M<sup>1</sup> – 175,13 *eben*] *eben*, M<sup>1</sup> – 175,13 *unschuldig*] *»unschuldig«* M<sup>1</sup> – 175,14 *Reinheit*] *Reinheit*, M<sup>1</sup> – 175,23 f. *der einzige Schein ist*] *als der einzige Schein steht* M<sup>1</sup> – 175,24 *demnach im tiefsten*] *dennoch im tiefern Sinne* M<sup>1</sup> – 175,26 *vier Partner*] *beiden Paare*, M<sup>1</sup> – 175,29 *Einzelne*] *Einzelne*, M<sup>1</sup> – 175,30 *Hat an*] *B Die Unschuld 1 im Sterben* M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschriften zu 175,30–178,24 und zu 175,30–177,6. – 175,31 *hat*] *hat*, M<sup>1</sup> – 175,33 f. *eigener Offenherzigkeit*] *eigner Offenherzigkeit*, M<sup>1</sup> – 175,34 *Ausdrucks*] *Ausdrucks* M<sup>1</sup> – 176,6 *irgendwo*] *irgendwo* M<sup>1</sup> – 176,8 *ohne darin*] *nicht ohne in dieser* M<sup>1</sup> – 176,10 *vollkommenen*] *vollkommnen* M<sup>1</sup> – 176,24 *stirbt*] *stirbt*, M<sup>1</sup> – 176,26 *Speise*] *die Speise* M<sup>1</sup> – 176,33 *sprechen*] *sprechen*, M<sup>1</sup> – 176,35–37 *Vor bis électives*.] Handschriftliche Einfügung Benjamins in J<sup>2BA</sup>. Zwischen S. 144 und S. 145 in J<sup>2BA</sup> findet sich ein Manuskriptblatt (M<sup>4</sup>; Benjamin-Archiv, Ms 1708) eingelegt, das unter der Überschrift *Erwähnung von François-Poncet* eine Reihe kritischer und weiter auszuführender Notizen festhält; diese finden sich wörtlich abgedruckt 838 ff. Auf der Rückseite dieses Blattes steht folgender Text, von dem fraglich ist, ob es sich um eine einzufügende Passage oder aber um eine Notiz zu einer solchen handelt: *Ottilie ist Waise. In dem Augenblicke, da ihre Mutter sie verläßt zeigt sie sich, in dem halb-wachen Zustand, in welchem sie das Gespräch über sich selbst vernimmt, an tellurische Mächte bestimmt wie die Pflanze. Im gleichen Augenblicke bildet sich die Absage an das wache und bewußte Leben, ohne das es keine Sittlichkeit gibt, in ihrem Innern. (Die Analogie zu diesem Vorgang findet sich sehr genau nach dem Tode von Charlottens Kind.)* – 177,7 *Aber nicht*] *2 im Leben* M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 177,7–178,24. – 177,7 *allein darin*] *darin allein* M<sup>1</sup> – 177,7 f. *erkennen*]; *erkennen*: M<sup>1</sup> – 177,11 *blieb es*] *blieb* M<sup>1</sup> – 177,12 f. *Unbefangenen*] *Unbefangnen* M<sup>1</sup> – 177,14 *müßte*.] *müßte*: M<sup>1</sup> – 177,23 *dieser*] *zu dieser* M<sup>1</sup> – 177,24 *entkräften*] *verdunkeln* M<sup>1</sup> – 177,30 *das*] *dies* M<sup>1</sup> – 177,33 f. *Bewahrender*] *Gebarender* M<sup>1</sup> – 177,36 *Dasein*] *Leben* M<sup>1</sup> – 177,38 *Erstorbene*] *Erstorbne* M<sup>1</sup> – 178,1 *Hinscheidens*] *Hinscheids* M<sup>1</sup> – 178,3 *Sogar*] *Und selbst* M<sup>1</sup> – 178,7 *das Reifen*] *die Reife* M<sup>1</sup> – 178,11 *Die atmet in dem*] *Denn die Formel aller wahren Liebe liegt*

in jenem M<sup>1</sup> – 178,15 des] im M<sup>1</sup> – 178,25 Ottiliens Dasein] C Die Schönheit 1 das Helena-Motiv M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschriften zu 178,25–183,38 und zu 178,25–179,20. – 179,7 Spott] Spotten M<sup>1</sup> – 179,17 steht] steht, M<sup>1</sup> – 179,21 Der episodischen] 2 Die Beschwörung M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 179,21–180,29. – 179,29 Ottilien] Ottilie M<sup>1</sup> – 179,30–31 ungeläutert bis aufdrängte] ungeläutert dem Dichter als »Stoff« im gewaltigsten Sinne sich aufdrängt M<sup>1</sup> – 180,1 zuletzt] zuletzt, M<sup>1</sup> – 180,17 eigener] eigener M<sup>1</sup> – 180,20–29 Als bis gewachsen.] Dieser ganze Passus fehlt in M<sup>1</sup> – 180,30 Beschwörung will] 3 Das Ausdruckslose M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 180,30–182,25. – 180,33 hervor] hervor, M<sup>1</sup> – 180,34 f. geschaffene] geschaffne M<sup>1</sup> – 180,35 Künstlerisches Schaffen] Schöpfung M<sup>1</sup> – 180,38 Dies] Dieses M<sup>1</sup> – 181,2 f. aufzuhören] aufzuhören, M<sup>1</sup> – 181,5 Wesende] Lebende M<sup>1</sup> – 181,20 verwehrt,] verwehrt M<sup>1</sup> – 181,24 zerschlägt] zerschlägt, M<sup>1</sup> – 181,31 ihrer] ihrer, M<sup>1</sup> – 182,4 schrieb] schrieb, M<sup>1</sup> – 182,9 geworden] geworden, M<sup>1</sup> – 182,13 bezeichnen] bezeichnen, M<sup>1</sup> – 182,19 bewegt] bewegt, M<sup>1</sup> – 182,20–24 Und bis Meisters] Fehlen doch selbst im Goetheschen Werke J<sup>2BA</sup>; die im Text abgedruckte Version ist eine handschriftliche Einfügung Benjamins in J<sup>2BA</sup>. Da sie gleichlautend auch in M<sup>1</sup> sich findet – und zwar im fortlaufenden Text –, dürfte die Streichung im verschollenen Typoskript auf Hofmannsthal, den Herausgeber der Neuen Deutschen Beiträge und Freund Borchardts, zurückgehen oder doch von Benjamin mit Rücksicht auf Hofmannsthal vorgenommen worden sein. – 182,24 es] er M<sup>1</sup> – 182,26 So gedenket] 4 Der schöne Schein M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 182,26–183,38. – 182,26 er bis denn] denn Goethe der Arbeit am Roman M<sup>1</sup> – 182,32 handelnd] handelnd, M<sup>1</sup> – 182,37 verdeutlicht wie der formelhaf] macht ganz deutlich, wie jener formelhafte M<sup>1</sup> – 182,39–183,2 Stilistik bis Werkes.] Stilistik deutet dies auf die Bedeutung jenes »Lustsees« hin und endlich auf den Sinngehalt des ganzen Werkes hinaus. M<sup>1</sup> – 183,2 nämlich] nämlich in diesem M<sup>1</sup> – 183,2 sich darin] sich M<sup>1</sup> – 183,11 mythischen] letzten mythischen M<sup>1</sup> – 184,1 Mit der] III Der Schein der Versöhnung A Aussöhnung und Rührung 1 Harmonie und Frieden M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschriften zu 184,1–201,19, zu 184,1–193,3 und zu 184,1–185,27. – 184,5 Opferung bis Blühen] Blüte wäre umsonst wie ihr Opfer M<sup>1</sup> – 184,15 erlangt] erlangt, M<sup>1</sup> – 184,18 soviel] soviel es M<sup>1</sup> – 184,24 fürs] im M<sup>1</sup> – 184,34 Klage] Reue M<sup>1</sup> – 185,1 Schmerzhafte] Schmerzhafte M<sup>1</sup> – 185,14 (Hier bis Epigone.)] Ein Zug, in dem er in Stifter einen so vollendeten Epigonen finden sollte. M<sup>1</sup> – 185,18 Vergehen,] Vergehen M<sup>1</sup> – 185,28 Den wahrhaft] 2 Leidenschaft und Neigung a Ottilie, Luciane, das Mädchen in der Novelle M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschriften zu 185,28–193,3 und zu 185,28–186,32. – 186,11 als] als der M<sup>1</sup> – 186,18 sonnenhaften,] sonnenhaften

M<sup>1</sup> – 186,24 *Angriff,*] *Angriff* M<sup>1</sup> – 186,33 *In der*] *b* *Die liebenden Paare* M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 186,33–188,15. – 186,34 *diese*] *diese*, M<sup>1</sup> – 187,2 *Gefühls,*] *Gefühls* M<sup>1</sup> – 187,5–17 *Die Liebe bis Eros.*] Der ganze Passus fehlt in M<sup>1</sup> – 187,17–18 *ein bis wagt*] *die Betrachtung ihrer Liebe, wie Bielschowsky sie tadelnd unternimmt* M<sup>1</sup> – 187,19 *verkennen.*] *verkennen, der er sich hier nähert.* M<sup>1</sup> – 187,29 *ist*] *bleibt* M<sup>1</sup> – 187,32 *Wesen*] *Werden* M<sup>1</sup> – 187,33 *kennt,*] *kennt* M<sup>1</sup> – 187,34 *dargestellt,*] *dargestellt* M<sup>1</sup> – 187,36 *Bruch*] *Schein* M<sup>1</sup> – 187,37 *jedwede in sich gewachsne*] *immer die wahre notwendig* M<sup>1</sup> – 188,9 f. *einen, vereinsamt,*] *einen vereinsamt* M<sup>1</sup> – 188,16 *Über schwankende*] *c* *Die Ehe in dem Roman* M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 188,16–191,6. – 188,21 *Urteil;*] *Urteil.* M<sup>1</sup> – 188,37 »*Verwandtschaft*«] ungefähr in dieser Höhe auf dem Rand von M<sup>1</sup> übergroß *Vern[un]ftigste* – 189,5 *unwidersprechlichsten*] *deutlichsten* M<sup>1</sup> – 189,10 *Diese*] *Diese aber* M<sup>1</sup> – 189,16 f. *eigenes Recht zusprechen*] *eignes Recht gestehen* M<sup>1</sup> – 189,19 *vollkommenem*] *vollkommnem* M<sup>1</sup> – 189,35 f. *Abgesehen davon*] *Doch geschweige* M<sup>1</sup> – 190,7 f. *dem doppelten*] *doppeltem* M<sup>1</sup> – 190,8 *wie*] *sowie* M<sup>1</sup> – 190,10 *willkürlicher*] *obsoleter* M<sup>1</sup> – 190,10 *die Leidenschaft*] *Leidenschaft* M<sup>1</sup> – 190,16 *gründen*] *gründen,* M<sup>1</sup> – 190,20 *vom bis kann*] *von Zweifeln bleibt* M<sup>1</sup> – 190,23 *gibt*] *zeigt* M<sup>1</sup> – 190,24 *ersonnen*] *gegeben* M<sup>1</sup> – 190,29 *frühern*] *früheren* M<sup>1</sup> – 190,33 *Form noch auch*] *Form, noch* M<sup>1</sup> – 190,34 *verführt,*] *verführt* M<sup>1</sup> – 191,7 *Heiler als*] *d* *Die Trilogie der Leidenschaft* M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 191,7–193,3. – 191,12 *ist,*] *ist* M<sup>1</sup> – 191,19 *Liebe und aus diesem*] *Liebe, und aus diesem tiefsten* M<sup>1</sup> – 191,22 *aber,*] *aber* M<sup>1</sup> – 192,15 *liegen.*] *liegen.* am Rande: *um sie auch nur sichtbar zu machen (?)* M<sup>1</sup> – 192,25 *dieser*] *ihrer* M<sup>1</sup> – 192,26 f. *Flüssigkeit*] *Flüssigkeit (Lit)* M<sup>1</sup> – 192,30–193,2 f. *Die bis Lebensausgang?*] handschriftliche Einfügung Benjamins in J<sup>2BA</sup> (ohne Entsprechung in M<sup>1</sup>). – 193,4 *Je tiefer*] *B* *Die Erlösung* 1 *Die Erschütterung* a *Der verlöschende Schein* M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschriften zu 193,4–201,19, zu 193,4–199,7 und zu 193,4–193,39. – 193,6 *sich bis Teil*] *als ihr bestes Teil* M<sup>1</sup>; dicht an *Teil* ein Verweisungszeichen, auf dem Rand übergroß *sich*; zu lesen also wohl *Teil sich* (scil. *zeigt*). – 193,7 *obzwar in sonderbarer Beziehung*] *im Gedanken an schwache Dichtungen zweifellos* M<sup>1</sup> – 193,21 *darstellt,*] *darstellt* M<sup>1</sup> – 193,27 *und*] *vor* M<sup>1</sup> – 193,30 *der*] *welcher* M<sup>1</sup> – 193,35 *eine ihr eigene*] *eine, ihr eigne* M<sup>1</sup> – 194,1 *Alles wesentlich*] *b* *Die Hülle der Schönheit* M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 194,1–196,5. – 194,2 *Graden*] *Graden (und Arten)* M<sup>1</sup> – 194,3 *Lebendigen*] *Lebendigen,* M<sup>1</sup> – 194,10 *Platonische*] *alte platonische* M<sup>1</sup> – 194,21 *der Musik*] *der der Musik* M<sup>1</sup> – 194,23 *diesen*] M<sup>1</sup>; *diese* J<sup>2BA</sup> – 194,24 *hinab*] *hinab,* M<sup>1</sup> – 194,27 *vorkommt,*] *vorkommt* M<sup>1</sup> – 194,37 *entwickelte,*] *entwickelte:* M<sup>1</sup> – 195,4 *eigenen*]

eignen M<sup>1</sup> – 195,11 ein solches freilich] wohl allerdings ein solches M<sup>1</sup> – 195,15 Hülle] Hülle, M<sup>1</sup> – 195,38 f. verflüchtigt, bis ablöst.] verflüchtigt. M<sup>1</sup>; auf dem Rand dessen Name Symbol ist. – 195,39 Kants] Jene Kantische M<sup>1</sup> – 196,1 demnach] demnach, M<sup>1</sup> – 196,2 psychologischen] psychologischen, M<sup>1</sup> – 196,3 f. hält wie die Offenbarung] hält, wie die Offenbarung, M<sup>1</sup> – 196,6 Um jener] c Die Entblößung M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 196,6–199,7. – 196,12 ist bis gewichen] in J<sup>2BA</sup> und M<sup>1</sup> gleichlautend, jedoch in M<sup>1</sup> auf dem Rand die zusätzliche Version hat die Schönheit aufgehört, wesentlich zu sein – 196,14 Erhabene] Erhabne M<sup>1</sup> – 196,19 es ist] (es ist) M<sup>1</sup> – 196,23–32 Denn bis dar.] Dieser ganze Passus fehlt in M<sup>1</sup> – 196,39 es vielleicht] es M<sup>1</sup> – 197,1 Goethen] Goethen vielleicht M<sup>1</sup> – 197,8 es ist die] Symbol der M<sup>1</sup> – 197,24 von] der M<sup>1</sup> – 197,26 entweicht] zurückgeht M<sup>1</sup> – 197,31 Reflektionen] Reflexionen M<sup>1</sup> – 197,34 Leiche] Leichnam M<sup>1</sup> – 197,34 Leben,] Leben M<sup>1</sup> – 197,36 f. Geheimnis bis bestehn] Geheimnis der Menschen verwahrt, so lang Gott sie bestehen M<sup>1</sup> – 197,37 Entdeckt] Entdeckt aber M<sup>1</sup> – 197,39 Körper, ein Zeichen,] Körper: ein Zeichen M<sup>1</sup> – 197,39 tritt.–] tritt. M<sup>1</sup> – 198,10 eigenen [...] eigenen] eignen [...] eignen M<sup>1</sup> – 198,11 etwas,] etwas M<sup>1</sup> – 198,14 hinweist] weist M<sup>1</sup> – 198,27 Tagebuch] Tagebuche M<sup>1</sup> – 199,8 Man ermesse] 2 Die Hoffnung M<sup>1</sup>, M<sup>3</sup>; Absatzüberschrift zu 199,8–201,19. – 199,20 er] er, M<sup>1</sup> – 199,20 Dichter] Dichter, M<sup>1</sup> – 199,30 f. Berichtenden] berichtenden Boisseree M<sup>1</sup> – 199,34 wie über Stimmung erhaben] wie sehr (darunter hoch) über »Stimmung« erhaben M<sup>1</sup> – 199,35 Erfahrung] Erfahrung, M<sup>1</sup> – 199,39 f. Umschlungenen] Umschlungenen M<sup>1</sup> – 200,10 Francesca] Franzeska M<sup>1</sup> – 200,13 Dämmer] Dämmern M<sup>1</sup> – 200,28 eigenen] eignen M<sup>1</sup> – 200,32 veredeln,] veredeln M<sup>1</sup> – 200,33 nazarenische] katholische M<sup>1</sup> – 200,37 eigenen] eignen M<sup>1</sup> – 201,4 Breite] (Breite) M<sup>1</sup> – 201,5 Krönung] (Krönung) M<sup>1</sup>

NACHWEISE 125,4 Klopstock] s. Friedrich Gottlieb Klopstock, Sämtliche Werke, Stereotyp-Ausgabe, Bd. 4: Oden, Bd. 1, Leipzig 1839, 302 (»Die Grazien«, V. 6f.) – 127,33 auflösen.] Immanuel Kant, Gesammelte Schriften, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, 1. Abt.: Werke, Bd. 6: Die Metaphysik der Sitten, Berlin 1914, 277 (Erster Theil, Metaphysische Anfangsgründe der Rechtslehre; Der Rechtslehre Erster Theil: Das Privatrecht, § 24) – 128,34 Menschengattung.] a. a. O., 277 – 129,3 haben] s. Hermann Cohen, Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten, Berlin 1915, 105–115 – 130,1 könnte?.] Goethe, Sämtliche Werke, Jubiläums-Ausgabe in 40 Bänden, hg. von Eduard von der Hellen [u. a.], Bd. 21: Die Wahlverwandtschaften, Mit Einleitung und Anmerkungen von

Franz Muncker, Stuttgart, Berlin o. J. [1904], 80 (Erster Teil, Neuntes Kapitel) – 130,15 *fortgesprachen*«.] a. a. O., 81 (I, 9) – 130,17 *zusammengestoppelt*«] Kant, a. a. O., 1. Abt., Bd. 4: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, Berlin 1911, 409 (Zweiter Abschnitt, Übergang von der populären sittlichen Weltweisheit zur Metaphysik der Sitten); bei Kant: »[...] indem es gar keine Kunst ist, gemeinverständlich zu sein, wenn man dabei auf alle gründliche Einsicht Verzicht thut, so bringt es einen ekelhaften Mischmasch von zusammengestoppelten Beobachtungen und halbvernünftelnden Principien zum Vorschein, daran sich schale Köpfe laben, weil es doch etwas gar Brauchbares fürs alltägliche Geschwätz ist«. – 132,37 *sollten*«.] Goethe, a. a. O., Bd. 40: Schriften zur Naturwissenschaft, Mit Einleitungen und Anmerkungen von Max Morris, 2. Teil, Stuttgart, Berlin o. J. [1907], 62 (Zur Farbenlehre, Vorwort); Benjamin zitierte diese Stelle nach der Ausgabe: Goethe, Sämmtliche Werke, Vollständige Ausgabe in zehn Bänden, Mit Einleitungen von Karl Goedeke, Bd. 10, Stuttgart 1875, 33 (Zur Farbenlehre, Didaktischer Theil, Vorwort) – 133,8 *waltet*«] B., Ueber Goethes Wahlverwandtschaften, in: Zeitung für die elegante Welt, Leipzig 2. 1. 1810; zit. in: Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen. Zeitungskritiken, Berichte, Notizen, Goethe und seine Werke betreffend, aus den Jahren 1802–1812, gesammelt und hg. von Julius W. Braun, Eine Ergänzung zu allen Ausgaben von Goethes Werken, Bd. 3, Berlin 1885 (Schiller und Goethe im Urtheile ihrer Zeitgenossen, 2. Abt.), 234 – 133,23 *Sterne*«.] [Anonymus], Ueber Göthe's Wahlverwandtschaften, in: Evangelische Kirchenzeitung, hg. von E. W. Hengstenberg, Berlin, 23. 7. 1831 ([Jg. 5], Bd. 9, Nr. 59), 468; die Rezension erstreckt sich über die Nummern 57–61 (16., 20., 23., 27. und 30. 7. 1831) – 133,38 *Solger*] s. [Karl Wilhelm Ferdinand] Solger, Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, hg. von Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer, Leipzig 1826, Bd. 1, 175–185 (Kleine Aufsätze v. J. 1809, Über die Wahlverwandtschaften) – 133,38 *Bielschowsky*] s. Albert Bielschowsky, Goethe. Sein Leben und seine Werke, Bd. 2, 11. Aufl., München 1907, 256–294 – 134,13 *hinstrebt*«.] Hermann Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls, Bd. 2, Berlin 1912 (System der Philosophie, 3. Teil), 131; Zitat im Zitat: Goethe, Die Wahlverwandtschaften, a. a. O., 44 (I, 4) – 135,32 *Anfang*«] Gespräch mit F. J. und Johanna Frommann, (nach dem) 24. 1. 1810, zit. in: Hans Gerhard Gräf, Goethe ueber seine Dichtungen. Versuch einer Sammlung aller Aeufferungen des Dichters ueber seine poetischen Werke, 1. Teil: Die epischen Dichtungen, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1901, 436 (Nr. 868) – 135,35 *Bangigkeit*«] Gespräch mit Eckermann, 21. 7. 1827, zit. in: Gräf, a. a. O., 483 (Nr. 904) – 135,39 *herbeigeführt*«] Gespräch mit Sulpiz Boisserée, 5. 10.

1815, zit. in: Goethes Gespräche. Gesamtausgabe, neu hg. von Floboard Frhr. von Biedermann unter Mitwirkung von Max Morris, Hans Gerhard Gräf und Leonhard L. Mackall, Bd. 2: Vom Erfurter Kongress bis zum letzten böhmischen Aufenthalt, Leipzig 1909, 353 (Nr. 1723) – 136,18 f. *erscheinen.*»] Goethe, Die Wahlverwandtschaften, a. a. O., 72 (I, 9) – 136,25 *befunden.*»] K. f. d., Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman von Goethe 1809, in: Jenaische Allgemeine Litteratur-Zeitung, Jena und Leipzig, 18. und 19. 1. 1810; zit. in: Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen, a. a. O., 241 – 136,34 *könnten.*»] Goethe, Die Wahlverwandtschaften, a. a. O., 151 (II, 1) – 137,14 *Modehändlern.*»] a. a. O., 112 (I, 14) – 137,17 *hinblickte.*»] a. a. O., 153 (II, 2) – 137,20 *erklären.*»] s. Richard M. Meyer, Goethe. Volksausgabe, 13. bis 18. Tausend, Berlin 1913, 372 – 137,36 *hofft.*»] Goethe, Die Wahlverwandtschaften, a. a. O., 249 (II, 12) – 138,12 *denken.*»] Friedrich Gundolf, Goethe, 4. Aufl., Berlin 1918, 554 – 138,24 *sein.*»] Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832, hg. von Friedrich Wilhelm Riemer, 3. Teil: Die Jahre 1819 bis 1824, Berlin 1834, 474 (Beilage zum Brief Zelters vom 10. 12. 1824) – 138,35 *entwarf.*»] Bielschowsky, Goethe, a. a. O., 276 – 139,19 *hingewiesen.*»] s. Gundolf, Goethe, a. a. O., 562 f. – 140,1 *geschätzt.*»] Goethe, Sämtliche Werke, a. a. O., Bd. 34: Schriften zur Kunst, Mit Einleitung und Anmerkungen von Wolfgang von Oettingen, 2. Teil, Stuttgart, Berlin o. J. [1904], 20 (Winckelmann) – 140,10 *dringt.*»] [B. R. Abeken], Ueber Goethes Wahlverwandtschaften (Fragmente aus einem Briefe), zit. in: Gräf, Goethe ueber seine Dichtungen, a. a. O., 443 (Nr. 869, Anm. 2) – 140,13 *zugleich.*»] Solger, Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, a. a. O., 184 – 140,28 *Geschicks.*»] bei Abeken (in Gräf, a. a. O., 445): »[...] ihr Geschick reißt sie blind dahin [...]« – 140,29 *opfert.*»] bei Solger, a. a. O.: »Sie kann ihre eigene innere Macht nur noch dazu anwenden, sich durch sich selbst zu vernichten [...]« – 141,28 *gebärdet.*»] Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, a. a. O., 4. Teil: Die Jahre 1825 bis 1827, Berlin 1834, 442 (Goethe an Zelter, 21. 11. 1827) – 141,39 *guérir.*»] Madame la Baronne de Staël-Holstein, Œuvres Complètes, Bd. 2, Paris 1861, 150 (De l'Allemagne, Seconde partie; De la littérature et des arts, Chap. XXVIII, Des romans) – 142,5 *habe.*»] Brief Wielands an Caroline Herder (?), zit. in: Gräf, Goethe ueber seine Dichtungen, a. a. O., 423 f. (Nr. 855a, Anm. 2) – 142,16 *Lust.*»] Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen. Auch eine Lebensgeschichte, zusammengestellt von Wilhelm Bode, Bd. 2: Die Zeit Napoleons 1803–1816, Berlin 1921, 233 (Jacobi an Köppen, 12. 1. 1810) – 142,18 *Kritik.*»] s. [Anonymus], Ueber Göthe's Wahlverwandtschaften, in: Evangelische Kirchen-Zeitung, a. a. O. (Nr. 57–61), 449–488 – 142,24 *Nach-*



*richt*] s. Goethe und die Romantik. Briefe mit Erläuterungen, 2. Teil, hg. von C. Schüddekopf und O. Walzel (Schriften der Goethe-Gesellschaft, hg. von E. Schmidt und B. Suphan, Bd. 14), Weimar 1899, 58–66 (Werner an Goethe, 23. 4. 1811); in einer Fußnote zu diesem Brief heißt es: »Ich habe ein Sonett über dieß mir ewig merkwürdige Buch [sc. Die Wahlverwandtschaften], sowie ein paar andre beizufügen gewagt. Haben Ew. Excellenz damit gütige Nachsicht«. a. a. O., 62 – 143,8 *Herz!*) Zacharias Werner, Sämtliche Werke, Aus seinem handschriftlichen Nachlasse hg. von seinen Freunden, Einzige rechtmäßige Original-Gesamtausgabe in 13 Bänden; Poetische Werke, Bd. 2: Gedichte vom Jahre 1810 bis 1823, Grimma [o. J.], 24 (»Die Wahlverwandtschaften. Rom im Juli 1810.«). Dieses der Germanistik anscheinend unzugängliche Gedicht, das selbst die »Hamburger Ausgabe« von Goethes Werken nur nach Benjamin zitiert (s. Bd. 6: Romane und Novellen, Bd. 1, 3. Aufl., Hamburg 1958, 647 ((»Die Wahlverwandtschaften« im Urteil Goethes und seiner Zeitgenossen))), lautet im Wortlaut der Originalausgabe:

Die Wahlverwandtschaften.  
(Rom im Juli 1810.)

Vorbei an Gräbern und an Leichensteinen,  
Die, schön vermummt die sichre Beut' erwarten,  
Hinschlängelt sich der Weg nach Edens Garten,  
Wo Jordan sich und Acheron vereinen.

Erbaut auf Tribsand will gethürmt erscheinen  
Jerusalem; allein die gräßlich zarten  
Meernixe, die sechstausend Jahr schon harreten,  
Lechzen im See, durch Opfer sich zu reinen.

Da kommt ein heilig freches Kind gegangen,  
Des Heiles Engel trägt's, den Sohn der Sünden,  
Der See schlingt Alles! Weh uns! – Es war Scherz!

Will Helios die Erde denn entzünden?  
Er glüht ja nur sie liebend zu umfassen!  
Du darfst den Halbgott lieben, zitternd Herz!

143,22 *erschieden.*] s. Lesart zu 143,20 – 143,27 *darin*] Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen, a. a. O., 242 (Wilhelm v. Humboldt an seine Frau, 6. 3. 1810) – 144,23 *Triumph.*] Gespräch mit Riemer, 6./10. 12. 1809, zit. in: Goethes Gespräche, a. a. O., 57 (Nr. 1235) – 145,8 *worden.*] s. A. Mézières, W. Goethe. Les Œuvres expliquées par la vie (1795–1832), deux. éd., Paris 1874, Bd. 2, 208: »Sans doute, ce qu'il écrit respire souvent une fierté de pensée, une

énergie morale, un dédain des petits soucis de l'existence, un appétit des jouissances les plus nobles qui peuvent élever et fortifier les âmes; mais en même temps que de scènes tracées d'un pinceau libre, que de peintures voluptueuses éveillent chez le lecteur l'idée épicurienne du plaisir!« – 145,14 *sammeln.*»] Bettina von Arnim, Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, hg. von Jonas Fränkel, Bd. 2, Jena 1906, 100 (Goethe an Bettine, 5. 2. 1810) – 146,9 *gearbeitet.*] s. Gespräch mit Eckermann, 6. 5. 1827, zit. in: Gräf, Goethe ueber seine Dichtungen, a. a. O., 482 (Nr. 903) – 146,17 *gereichen.*»] Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, a. a. O., 1. Teil: Die Jahre 1796 bis 1811, Berlin 1833, 361 (Goethe an Zelter, 1. 6. 1809) – 146,20 *wäre.*»] Gespräch mit Eckermann, 9. 2. 1829, zit. in: Goethes Gespräche, a. a. O., Bd. 4: Vom Tode Karl Augusts bis zum Ende, Leipzig 1910, 64 (Nr. 2653) – 146,29 *Geschehene.*] s. Brief Goethes an K. F. v. Reinhard vom 31. 12. 1809, zit. in: Gräf, Goethe ueber seine Dichtungen, a. a. O., 430 (Nr. 863) – 146,37 *tadelt.*»] Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen, a. a. O., 243 (Wilhelm v. Humboldt an seine Frau, 6. 3. 1810) – 147,26 *Selbstanzeige*] s. [Goethe], Notiz. Wir geben hiermit vorläufige Nachricht von einem Werke, das zur Michaelismesse im Cotta'schen Verlage herauskommen wird: Die Wahlverwandtschaften, ein Roman von Goethe. In zwey Theilen, in: Morgenblatt für gebildete Stände, Tübingen, 4. 9. 1809; zit. in: Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen, a. a. O., 211 – 147,33 *Licht.*»] Solger, Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, a. a. O., 204 (Solger an Abeken, 28. 10. 1810) – 148,31 *kann.*»] Goethe, Sämtliche Werke, Bd. 40, a. a. O., 61 f. (Zur Farbenlehre, Vorwort); Benjamin zitierte diese Stelle nach der Ausgabe: Goethe, Sämtliche Werke, ed. Karl Goedeke, Bd. 10, a. a. O., 33 – 148,39 *bekannt.*] s. Gespräch mit F. v. Müller, 24./30. 5. 1828, zit. in: Goethes Gespräche, a. a. O., Bd. 5: Erläuterungen, Ergänzungen, Nachträge, Nachweisungen, Leipzig 1911, 161 (Nr. 2581a). Goethes spätes Bekenntnis zu »Die Natur« ist die »Erläuterung zu dem aphoristischen Aufsatz »Die Natur«, die die Form eines vom 24. 5. 1828 datierten Briefes an den Kanzler von Müller hat, im allgemeinen aber unter Goethes Werken abgedruckt wird (in der Hamburger Ausgabe: Bd. 13, 48 f.). – 149,5 *Verdienst.*»] Goethe, Sämtliche Werke, a. a. O., Bd. 39: Schriften zur Naturwissenschaft, Mit Einleitung und Anmerkungen von Max Morris, 1. Teil, Stuttgart, Berlin o. J. [1905], 6 (Fragment über die Natur) – 150,11 *retten.*»] Goethe, a. a. O., Bd. 25: Dichtung und Wahrheit, Mit Einleitung und Anmerkungen von Richard M. Meyer, 4. Teil und Anhang, Stuttgart, Berlin o. J. [1904], 123 f. (Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, IV, 20); Benjamin zitierte diese Stelle nach der Ausgabe: Goethe, Sämtliche Werke, ed. Karl Goedeke,

a. a. O., Bd. 6, Stuttgart 1875, 568 (Aus meinem Leben. Wahrheit und Dichtung, IV, 20) – 150,16 *Dichtung*«] s. Sämtliche Werke, a. a. O., Bd. 25, 138 (Dichtung und Wahrheit, IV, 20); s. Sämtliche Werke, a. a. O., Bd. 6, 577 (Wahrheit und Dichtung, IV, 20). Zur Verwendung des alten Titels s. etwa Goethe, Ausgewählte Werke [in 12 Bänden], Mit Einleitungen von K. Goedeke, Bd. 11: Aus meinem Leben. Wahrheit und Dichtung, Stuttgart 1866 (Einl. K. G.) – 150,25 *Dichtung*«.] s. Sämtliche Werke, a. a. O., Bd. 22: Dichtung und Wahrheit, Mit Einleitung und Anmerkungen von Richard M. Meyer, 1. Teil, Stuttgart, Berlin o. J. [1903], 7 (I, 1) – 150,38 *hält*«.] Franz Boll, Stern Glaube und Sterne Deutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie, unter Mitwirkung von Carl Bezold dargestellt (Aus Natur und Geisteswelt, Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen, Bd. 638), Leipzig, Berlin 1918, 89 – 150,39 *retten*«.] s. Nachweis zu 150,11 – 151,19 *vorwärts!*«.] Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, a. a. O., 6. Teil: Die Jahre 1830 July bis 1832, Berlin 1834, 160 (Goethe an Zelter, 23. 2. 1831) – 151,35 *überliefert*] s. Gespräch mit J. D. Falk, 25. 1. 1813, zit. in: Goethes Gespräche, a. a. O., Bd. 2, Leipzig 1909, 169–176 (Nr. 1490); s. auch a. a. O., 163–169 (Nr. 1489) – 152,18 *Wendepunkt*] s. G. G. Gervinus, Ueber den Göthischen Briefwechsel, Leipzig 1836, 136 – 152,22 *poetisch*«.] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805, 3. Teil: Vom Jahre 1797, Stuttgart, Tübingen 1829, 203 (Goethe an Schiller, 16. [und 17.] 8. 1797) – 152,26 *sind*«.] a. a. O., 204 – 152,39 *tragen*«.] a. a. O., 207 – 153,11 *solle*«.] Gervinus, Ueber den Göthischen Briefwechsel, a. a. O., 139 – 153,22 *werde*] s. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, a. a. O., 256, 257 (Schiller an Goethe, 7. 9. 1797) – 154,5 *finden!*«.] Gervinus, Ueber den Göthischen Briefwechsel, a. a. O., 140f. – 154,13 *eingesetzt*.] s. Goethe, Sämtliche Werke, a. a. O., Bd. 24: Dichtung und Wahrheit, Mit Einleitung und Anmerkungen von Richard M. Meyer, 3. Teil, Stuttgart, Berlin o. J. [1904], 131f. (III, 13); s. Goethe, Sämtliche Werke, a. a. O., Bd. 6, 409f. (III, 13) – 155,9 *Hölderlin*] s. Hölderlin, Sämtliche Werke, Historisch-Kritische Ausgabe unter Mitarbeit von Friedrich Seebass besorgt durch Norbert v. Hellingrath, Bd. 4: Gedichte. 1800–1806, besorgt durch Norbert v. Hellingrath, München, Leipzig 1916, 227 (»Patmos. Dem Landgrafen von Homburg«, Bruchstücke einer späteren Fassung, V. 9–15) – 160,24 *Lichts*] s. Goethe, Sämtliche Werke, Bd. 40, a. a. O., 61 (Zur Farbenlehre, Vorwort): »Die Farben sind Taten des Lichts, Taten und Leiden.« – 160,33 *nachsann*«.] Gundolf, Goethe, a. a. O., 555 – 161,13 *Baumgartner*.] s. Alexander Baumgartner, Göthe. Sein Leben und seine Werke, 3 Bde., 2. Aufl., Freiburg i. B. 1885 (Bd. 1), 1886 (Bde. 2, 3); dazu s. Briefe, 477 – 163,8 *Zauber*«.] Gundolf,

Goethe, a. a. O., 566 – 165,22 *angefangen*.] Tagebucheintragung, 6. 1. 1820, zit. in: Gräf, Goethe ueber seine Dichtungen, a. a. O., 463 (Nr. 888 a) – 165,29 *Buch*.] Gespräch mit H. Laube, 1809, zit. in: Goethes Gespräche, a. a. O., Bd. 2, 62 (Nr. 1250); zur Datierung s. Gräf, a. a. O., 433 (Nr. 865, Anm. 1) und 434 (Nr. 865 a, Anm. 1) – 166,23 *dir!*.] Hölderlin, Sämtliche Werke, Bd. 4, a. a. O., 68 (»Blödigkeit«, Dritte Fassung von Dichtermuth, V. 1–5). Die von Benjamin, wie üblich, zur Bezeichnung von Vers- und Strophenende im fortlaufenden Text gewählten Schrägstriche (/) wurden hier und überall, wo er Verse im fortlaufenden Text zitiert, durch aufrecht stehende Striche (|) ersetzt, während die Schrägstriche der Bezeichnung der Virgeln im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* vorbehalten blieben. – 167,11 *Reime*.] Goethe, Sämtliche Werke, a. a. O., Bd. 5: West-östlicher Divan, Mit Einleitung und Anmerkungen von Konrad Burdach, Stuttgart, Berlin o. J. [1905], 139 (West-östlicher Divan, Aus dem Nachlass. »Nicht mehr auf Seidenblatt . . .«, V. 1 f.) – 167,18 f. *Novelle*] s. Goethe, Die Wahlverwandtschaften, a. a. O., 234–243 (Die wunderlichen Nachbarskinder. Novelle, II, 10) – 168,3 *Meyer*] s. Richard M. Meyer, Goethe, a. a. O., 371 f., 373 – 168,23 *ab*.] Georg Simmel, Goethe, Leipzig 1913, 155, 156 – 168,23 *Vorgetragen*.] a. a. O., 154: »[. . .] meine ich hier etwas reiner Funktionelles und einer tieferen Schicht Zugehöriges: nicht das Übertragensein von Inhalten, sondern das dynamische Getragensein oder genauer: Vorgetragensein der Gestalt durch den Gestalter, durch den Schöpfer, steht in Frage.« – 172,4 *George*] s. Stefan George, Gesamt-Ausgabe der Werke. Endgültige Fassung, Bd. 6/7: Der siebente Ring, Berlin o. J. [1931], 202 (»Haus in Bonn«, V. 3 f.) – 174,4 *lebende*.] s. Goethe, Die Wahlverwandtschaften, a. a. O., 197 ff. (II, 6) – 176,14 *Bahn*.] a. a. O., 268 (II, 14) und 285 (II, 17) – 176,27 *nennt*] s. Gundolf, Goethe, a. a. O., 559 – 176,35 *stammt*.] a. a. O., 563 – 176,37 *électives*.] s. André François-Poncet, Les Affinités Électives de Goethe. Essai de commentaire critique, Avec une préface par Henri Lichtenberger, Paris 1910, 235 f., 251 ff., 256; dazu s. Lesart zu 176,35–37 – 177,4 f. *Läuterung*.] Gundolf, Goethe, a. a. O., 571 – 177,16 *Gewissens?*.] Julian Schmidt, Geschichte der Deutschen Literatur seit Lessing's Tod, 5. Aufl., Bd. 2: Die Romantik. 1797–1813, Leipzig 1866, 590; bei Schmidt: »[. . .] dagegen zu sagen, wenn [. . .]«. Dazu s. Briefe, 436 – 177,22 *begeht?*.] a. a. O.; bei Schmidt: »[. . .] Schuld; [. . .] vorher [. . .] Seele, [. . .] Wohlthäterin [. . .]« – 178,13 *Frau*.] Goethe, Sämtliche Werke, a. a. O., Bd. 3: Gedichte, Mit Einleitung und Anmerkungen von Eduard von der Hellen, 3. Teil, Stuttgart, Berlin o. J. [1902], 84 (»An Charlotte v. Stein. Weimar, 14. April 1776«, V. 27 f.) – 178,24 *stehend*.] Plato, Phaedr. 251 A. 254 B; zit. in: Julius Walter, Die Geschichte der

Ästhetik im Altertum ihrer begrifflichen Entwicklung nach dargestellt, Leipzig 1893, 286 f. – 178,30 *Kleists*.] Julian Schmidt, a.a.O.; bei Schmidt: »[...] Heinrich's von Kleist« – 178,34 *Giotto*«.] [Anonymus], Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman von Goethe, in: Allgemeine Literatur-Zeitung, Halle, Leipzig, 1. 1. 1810, zit. in: Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen, a.a.O., 229 – 179,11 *Greise*] s. Homer, Ilias (Vierter Gesang, V. 146–160) – 180,7 *geschnitzt*«.] In M<sup>2</sup> findet sich der Hinweis: *Görres an Arnim, Jan 1810* – 182,2 *erscheint*«.] Hölderlin, Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 5: Übersetzungen und Briefe. 1800–1806, besorgt durch Norbert v. Hellingrath, München, Leipzig 1913, 176 (Anmerkungen zum Ödipus, 1) – 182,3 *Nüchternheit*«.] a.a.O., 315 (Hölderlin an Casimir Böhlendorf, 4. 12. 1801) – 182,16 *wird*«.] Gerhard Scholem, Lyrik der Kabbala?, in: Der Jude, Berlin 1921 (Jg. 6), 61 – 182,29 *kann*«.] Brief Goethes an Marianne von Eybenberg vom 16. 6. 1809, zit. in: Gräf, Goethe über seine Dichtungen, a.a.O., 385 (Nr. 733) – 182,36 *verlieren*«.] Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, a.a.O., 1. Teil, Berlin 1833, 373 (Zelter an Goethe, 27. 10. 1809) – 183,27 *gebunden*«.] Julius Walter, Die Geschichte der Ästhetik im Altertum, a.a.O., 6 – 183,32 *Essens*«.] [Anonymus], Ueber Göthe's Wahlverwandtschaften, in: Evangelische Kirchen-Zeitung, a.a.O., Berlin, 16. 7. 1831 (Nr. 57), 452: »Man sieht nun wohl schon ziemlich deutlich, was diese seltsamen Züge, nämlich [...] das nymphenartige Essen, [...] zu bedeuten haben.« – 183,33 *Meernixe*«.] Zacharias Werner, »Die Wahlverwandtschaften«, a.a.O., V. 6 f. – 183,38 *Glanz*«.] Bettina von Arnim, Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, a.a.O., 87 (Bettina an Goethe, 9. 11. 1809) – 186,13 *war*«.] s. Goethe, Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 6, 366 (Wahrheit und Dichtung, III, 11); dazu s. Gräf, Goethe ueber seine Dichtungen, a.a.O., 459 f. (Nr. 880, Anm. 2) – 186,13 *Augentrost*«.] Goethe, Die Wahlverwandtschaften, a.a.O., 52 (I, 6) – 187,27 *Seelen*«.] Bielschowsky, Goethe, a.a.O., 286 – 188,34 *sind*«.] [Goethe], Notiz [...]; zit. in: Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen, a.a.O., 211; s. Nachweis zu 147,26 – 189,25 *hätte*«.] Hebbel, Werke in zehn Teilen, hg. mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Theodor Poppe, 10. Teil [Bd. 6]: Tagebücher II, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart o. J., 120 f. (Nr. 3699) – 189,35 *erklären*«.] Hebbel, a.a.O., 8. Teil [Bd. 4]: Ästhetische und kritische Schriften, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart o. J., 64 (Vorwort zur »Maria Magdalene«, betreffend das Verhältnis der dramatischen Kunst zur Zeit und verwandte Punkte) – 190,6 *ausmacht*«.] Baumgartner, Göthe, a.a.O., Bd. 3, Freiburg i. B. 1886, 67 – 191,16 *Liebe*«.] Goethe, Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 2: Gedichte, Mit Einleitung und Anmerkungen von Eduard von der Hellen, 2. Teil, Stuttgart, Berlin o. J. [1902], 211 (»Trilogie der Leidenschaft«. »Aus-

söhnung«, V. 206) – 191,20 *Widmung*] s. a.a.O., 341 (Anmerkungen) – 191,21 *allein*«] a.a.O., 211 («Elegie», V. 178); das dem Tasso entnommene Motto lautet: »Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, 1 Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide.« a.a.O., 206 – 191,25 *Sinnen!*«] a.a.O., 211 (V. 194) – 191,26 *Engelsschwingen*«] a.a.O., 211 (V. 195) – 191,29 *Tränen*«] a.a.O., 211 (V. 199f.) – 191,37 *stiften*«] Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls, a.a.O., 125 – 192,36 *stirbt*«.] Carl Albrecht Bernoulli, Johann Jakob Bachofen und das Natursymbol. Ein Würdigungsversuch, Basel 1924, 420; dazu s. Briefe, 409 – 192,37 *Mutterrechts*«] s. Johann Jakob Bachofen, Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. 2. Aufl., Basel 1897, 330 ff. – 193,15 *eingonnen*«.] Goethe, Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 38: Schriften zur Literatur, Mit Einleitung und Anmerkungen von Oskar Walzel, 3. Teil, Stuttgart, Berlin o. J. [1907], 84 (Nachlese zu Aristoteles' Poetik) – 195,2 *dürfen*.] s. Simmel, Goethe, a.a.O., 63 ff. – 196,1 *sei*] s. Kant, Gesammelte Schriften, a.a.O., 1. Abt., Bd. 5: Kritik der Urtheilskraft, Berlin 1913, 219–236 (Erster Theil, Kritik der ästhetischen Urtheilskraft; Erster Abschnitt, Erstes Buch: Drittes Moment der Geschmacksurtheile nach der Relation der Zwecke, welche in ihnen in Betrachtung gezogen wird, § 10–17) – 196,22 f. *Betrachtung*«.] Goethe, Die Wahlverwandtschaften, a.a.O., 241 (II, 10) – 197,7 *hineinzusehen*«.] Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, a.a.O., 1. Teil, Berlin 1833, 367 (Goethe an Zelter, 26. 8. 1809) – 197,16 *zurück*«.] Goethe, Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 2, 86 f. («Mignon». Aus Wilhelm Meister [viertes Gedicht], V. 1–8) – 197,17 *Armen*«.] a.a.O., Bd. 14: Faust, Mit Einleitungen und Anmerkungen von Erich Schmidt, 2. Teil, Stuttgart, Berlin o. J. [1906], 204 (Dritter Akt, nach V. 9944) – 197,23 *ist's*«.] a.a.O., 204 (Phorkyas zu Faust. Dritter Akt, V. 9945–9950) – 197,32 *werden*«] a.a.O., Bd. 35: Schriften zur Kunst, Mit Einleitung und Anmerkungen von Wolfgang von Oettingen, 3. Teil, Stuttgart, Berlin o. J. [1904], 306 (Maximen und Reflexionen über Kunst. Aus »Kunst und Altertum«) – 198,8 *mochte*«.] Die Wahlverwandtschaften, a.a.O., 34 (I, 4) – 198,24 *sicher!*«] Bettina von Arnim, Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, a.a.O., 45 f. (Bettina an Goethe, 22. 5. 1809) – 198,38 *anwiesest*«.] Goethe, Die Wahlverwandtschaften, a.a.O., 163 (Aus Ottiliens Tagebuche. II, 3) – 199,11 *Wahlverwandtschaften*«] Gundolf, Goethe, a.a.O., 569 – 199,15 *worden*«.] a.a.O., 569 – 199,30 *Heidelberg*«.] Gespräch mit Sulpiz Boisserée, 5. 10. 1815, zit. in: Goethes Gespräche, a.a.O., Bd. 2, 353 (Nr. 1723) – 199,39 *Cäsar*] s. Hölderlin, Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 5, 176 (Anmerkungen zum Oidipus, 1) – 200,3 *weg*«.] Goethe, Die Wahlverwandtschaften, a.a.O., 260 f. (II, 13) – 200,11 *Leiche*«.]

Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Inferno (V, V. 142); zit. nach: Stefan George, Gesamt-Ausgabe der Werke, a. a. O., Bd. 10/11: Dante, *Die göttliche Komödie. Übertragungen*, Berlin o. J. [1932], 31 (»Franziska von Rimini«, V. 73) – 200,22 *schön*.) Das Zitat findet sich nicht am Ende der »Wahlverwandtschaften«. Möglicherweise hat Benjamin, bewußt oder unbewußt, zwei Stellen, die sich auf Ottilie beziehen, zu einem fiktiven Zitat zusammengezogen: »[...] so stand [der Architekt] [...] Haupt und Blick nach der Entseelten hingeneigt [...] wie natürlich war sie auch diesmal«; etwas später spricht der Erzähler vom »fortdauernd schöne[n], mehr schlaf- als todähnliche[n] Zustand Ottiliens«. s. Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, a. a. O., 298, 299 (II, 18) – 201,15 *sternen*.] Stefan George, Gesamt-Ausgabe der Werke, a. a. O., Bd. 6/7, 202 (»Haus in Bonn«, V. 1–4)

## 203-430 Ursprung des deutschen Trauerspiels

### *Habilitationspläne, Vorarbeiten und Niederschrift*

Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* – nicht nur sein umfangreichstes, auch »sein theoretisch entfaltetstes Werk« (Theodor W. Adorno, Über Walter Benjamin. Hg. und mit Anmerkungen versehen von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1970, 13 f.); unter seinen abgeschlossenen Werken wohl das gewichtigste – entstand als Gelegenheitsarbeit: der Autor schrieb das Buch 1924 und 1925, um damit die *venia legendi* für Germanistik an der Universität in Frankfurt a. M. zu erwerben. Die Habilitationspläne Benjamins reichen freilich weiter zurück und galten ursprünglich dem Fach Philosophie. Schon im November 1919, wenige Monate nach seiner Promotion, war Benjamin entschlossen, *meine Studien zu einer Habilitationsschrift so bald wie möglich* (Briefe, 221) zu beginnen; sein Doktorvater, der in Bern lehrende Philosoph Richard Herbertz, hatte ihm die Habilitation angeboten: Benjamin sah sich *auf Grund der Unterredung mit Herbertz veranlaßt, mich sogleich nach einer Habilitationsschrift umzusehen, worauf ich in so kurzer Zeit vordem nicht gerechnet hatte* (Briefe, 223). Ökonomische Schwierigkeiten scheinen von Anfang an einer Habilitation Benjamins in der Schweiz entgegengestanden zu haben, wie ein Brief vom 5. 12. 1919 an Ernst Schoen andeutet: *In Bern ist mir, ganz wider mein kühnstes Erwarten, Aussicht auf eine Habilitation eröffnet worden. Nun ist dies unannehmbar, wenn nicht eine nach Art und Gehalt angemessene Stellung für meine Frau sich findet die uns den Aufenthalt in der Schweiz ermöglicht. Ein Gesandtschaftsposten ist das Beste. Hierüber kommt Ihnen wohl kaum etwas zu Ohren? – Jedenfalls will ich, wenn nur irgend möglich mit meiner Frau, gegen Ende des Winters in die Schweiz um über meine Habilitation und Habilitationsschrift deren Thema noch nicht fest steht, mit dem Professor zu sprechen.* (Briefe, 227) Im Februar 1920 heißt es in einem Brief an Gershom Scholem noch sehr entschieden: *Unter allen Umständen werde ich versuchen in Bern die venia zu erhalten, um, wenn ich dort von ihr keinen längeren Gebrauch machen kann, ihre Übertragung an eine deutsche Universität zu versuchen* (Briefe, 236); im Mai desselben Jahres sind die *Aussichten auf eine Dozententätigkeit in Bern bereits zunichte geworden [...]. Es könnte sich höchstens um die Erwerbung der venia aus Formgründen handeln.* (Briefe, 240 f.) – Über den Gegenstand der damals geplanten Arbeit berichtete Benjamin aus Breitenstein an Scholem: *Von dieser [der Habilitationsschrift] besteht bislang nur die Intention auf ein Thema; nämlich irgend eine Untersuchung, welche*



in den großen Problemkreis Wort und Begriff (Sprache und Logos) fällt, mit dem ich mich beschäftigen werde. Vorläufig suche ich angesichts der ungeheuern Schwierigkeiten nach Literatur, die wohl nur im Bereich scholastischer Schriften oder von Schriften über die Scholastik zu suchen ist. Wobei in der ersten mindestens das Latein eine harte Nuß ist. Ich bin Ihnen für jeden bibliographischen Fingerzeig, den Sie mir auf Grund dieser Angaben machen können, außerordentlich dankbar. Die Wiener Bibliotheksverhältnisse sind so schlecht, daß ich erstens kaum Bücher bekommen, zweitens kaum im Katalog welche finden kann. Haben Sie schon in dieser Hinsicht nachgedacht? Wenn wir darüber uns schreiben könnten; so wäre mir das unglaublich viel wert. Daß unter der Zahl der Abgründe dieses Problems der Grund der Logik zu suchen ist, darüber sind Sie vielleicht eines Sinnes mit mir. (Briefe, 230) Scholem nannte Benjamin Martin Heideggers 1916 erschienene Arbeit »Die Kategorien- und Bedeutungslehre des Duns Scotus« (s. Briefe, 235), ihrerseits eine philosophische Habilitationsschrift; Benjamin lehnte Heideggers Interpretation des Thomas von Erfurt aufs schärfste ab: Ich habe das Buch von Heidegger über Duns Scotus gelesen. Es ist unglaublich, daß sich mit so einer Arbeit, zu deren Abfassung nicht als großer Fleiß und Beherrschung des scholastischen Lateins erforderlich ist und die trotz aller philosophischen Aufmachung im Grunde nur ein Stück guter Übersetzerarbeit ist, jemand habilitieren kann. Die nichtswürdige Kriecherei des Autors vor Rickert und Husserl macht die Lektüre nicht angenehmer. Philosophisch ist die Sprachphilosophie von Duns Scotus in diesem Buch unbearbeitet geblieben und damit hinterläßt es keine kleine Aufgabe. (Briefe, 246) Gleichwohl scheint Heideggers Arbeit sich lähmend auf Benjamins Pläne ausgewirkt zu haben; 1921 schrieb er: Ich muß meiner neuen Arbeit gegenüber mich gewissermaßen geduldig auf die Lauer legen. Gewisse Grundgedanken sind freilich fixiert, aber da es mit jedem Gedanken, der in ihren Kreis gehört, in die Tiefe geht, ist anfänglich nicht alles zu übersehen und ich bin auch nach meinen bisherigen Studien vorsichtig geworden und bedenklich, ob es richtig ist die Verfolgung der scholastischen Analogien als Leitfaden zu benutzen und nicht vielleicht ein Umweg, da die Schrift von Heidegger doch vielleicht das Wesentlichste scholastischen Denkens für mein Problem – übrigens in ganz undurchleuchteter Weise – wiedergibt, und sich auch das echte Problem im Anschluß an sie schon irgendwie andeuten läßt. So daß ich mich vielleicht zunächst eher bei den Sprachphilosophen umsehen werde. (Briefe, 252) Da überdies die Inflation in Deutschland Benjamin zum endgültigen Verzicht auf die Schweiz zwang, ist dieser erste Plan einer Habilitation über wenige Vorstudien nicht hinausgekom-

men. Doch wurden in der *Erkenntniskritischen Vorrede zum Ursprung des deutschen Trauerspiels* zumindest Motive der älteren Problematik wiederaufgenommen (s. die erhaltenen Fragmente aus dem Umkreis des frühen Habilitationsplans in Bd. 6; über deren Nachwirkung in der Vorrede zum Trauerspielbuch s. R. Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*. Mit einer Vorrede von Th. W. Adorno, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1973, 15-70 passim).

In Benjamins Briefen ist von Habilitation erst wieder am 14. 10. 1922 die Rede; hier erwägt Benjamin auch zum erstenmal, auf die philosophische Habilitation zugunsten einer in Germanistik zu verzichten: *Bei alledem befasse ich mich eifriger als je mit der Prüfung der Habilitationsaussichten. Denn je starrsinniger meine Eltern sich zeigen, desto mehr muß ich auf meinen Ausweis öffentlicher Anerkennung, der sie zur Ordnung ruft, bedacht sein. Wiewohl bei diesen neuen Erwägungen Heidelberg nicht mehr im Vordergrund steht, werde ich doch anfang November dorthin gehen, um Gewißheit zu holen. [...] Wenn sich – wie es fast den Anschein hat – unter Umständen meine Chancen außerhalb des Bereichs der reinen Philosophie verbessern könnten, so werde ich auch die Habilitation für neuere Germanistik ins Auge fassen.* (Briefe, 293 f.) Benjamin war damals gezwungen, mit seiner Familie im Haus seines Vaters in Berlin zu leben. Konflikte mit dem Vater, der dem Sohn die finanzielle Unterstützung, auf welche dieser angewiesen war, nur äußerst widerwillig gewährt, wenn nicht verweigert zu haben scheint, gestalteten das Zusammenleben schwierig, so daß Benjamin nicht zuletzt aus materiellen Beweggründen eine Universitätsstellung anstrebte. Eine Möglichkeit, wenigstens vorläufig wirtschaftlich unabhängiger zu werden, sah er eine Zeitlang darin, *es mit dem An- und Verkauf von Büchern zu versuchen, derart daß ich im Norden der Stadt kaufe und im Westen verkaufe* (2. 10. 1922, an Florens Christian Rang); indessen haben solche Versuche im Antiquariatsbuchhandel die Verfolgung der Habilitationspläne auch behindert. Bei diesen dachte Benjamin zunächst an die Universität in Heidelberg, bevor die Frankfurter Aussichten sich zu konkretisieren schienen. In einem nicht datierten, wahrscheinlich im November 1922 geschriebenen Brief an den Freund Florens Christian Rang heißt es: *Es scheint auch, insbesondere später, wenn ich Übung und Unterstützung gewinne, möglich, diese Dinge [Tätigkeit als Antiquar] mit der Vorbereitung zur Habilitation zu vereinigen. Wenn die Pläne zur Besoldung der Privatdozenten durchdringen, so wäre die Dozentur auch aus materiellen Gründen anzustreben. Vorerst freilich kann ich mich solange nicht restlos auf sie konzentrieren, als die Vollendung jener Einleitung zum Nachlaß [Fritz Heinles] mir als erste Pflicht vor allen andern Arbeiten ob-*

liegt. Ich werde mich in Heidelberg ihr widmen. Was insbesondere Deine freundliche Bemühung in Gießen angeht, für die ich Dir von Herzen danke, so möchte ich sie mir im Augenblicke aus dem Grunde noch nicht aktuell machen, weil ich neben Heidelberg zur Zeit noch eine andere Möglichkeit zu erwägen habe und nicht leichtsinnig im Probieren sein will, da ohnehin schon diese Ermittlungen, solange ich keine Habilitationsschrift vorzulegen habe, etwas Schwieriges haben. (o. D. [November 1922], an Rang) Im Dezember 1922 war Benjamin in Heidelberg, das Ergebnis der Reise teilte er Scholem am 30. Dezember mit: *Ferner habe ich in Heidelberg Erfahrungen gemacht, die mich eine Habilitation dort vorläufig nicht ins Auge fassen lassen. [Emil] Lederer hat mich, nach dem ersten Besuch, den ich ihm im Seminar machte, nicht mehr eingeladen. Sicher nur, weil er aus Zeitmangel nichts für mich tun konnte. Er weiß vor Geschichten nicht, wo ihm der Kopf steht. [...]* Die Habilitationsaussichten sind auch dadurch erschwert, daß ein Jude, namens [Karl] Mannheim, sich dort bei Alfred Weber voraussichtlich habilitieren wird. (Briefe, 295) Über Frankfurt, wo Benjamin auf der Rückreise sich aufgehalten hatte (s. 24. 12. 1922, an Rang), wußte er am 1. 2. 1923 Scholem zu berichten: *Von mir ist wirklich nicht Gutes zu berichten. Meine Bemühungen in Frankfurt scheinen, nach einem undurchdringlichen Schweigen aus dieser Gegend zu schließen, ebenfalls nicht aussichtsreich. Ich weiß nicht, ob ich Dir schrieb, daß Dr. [Gottfried] Salomon unter nicht ungünstigen Auspizien meine Dissertation und die Wahlverwandtschaftenarbeit Prof. Schultz übergeben hatte. [...]* Dann werde ich noch meine Habilitationsschrift verfassen und nach neuen vergeblichen Bemühungen eines Tages weder um Publizistik noch Akademie mich kümmern, und wo auch immer ich sein werde, Hebräisch lernen, wobei doch endlich auf jeden Fall irgend etwas für mich herauskommen wird. (Briefe, 297) Anfang März 1923 fuhr Benjamin jedoch erneut nach Frankfurt, und diesmal scheint es zu einer Abmachung mit Franz Schultz – dem Ordinarius für Germanistik an der dortigen Universität – gekommen zu sein. Benjamin besuchte im Anschluß an den Frankfurter Aufenthalt Rang in Braunfels und schrieb diesem, nach Berlin zurückgekehrt, am 23. März: *Da wir einmal beim Wissenschaftlichen sind, so lasse ich am besten an dieser Stelle das Geständnis einfließen, daß ich am letzten Abend in Braunfels, nachdem ich vorher nur eben kurz um gelegentliche Verleihung gebeten hatte, die Götternamen von Usener genommen und also jetzt bei mir habe. Im übrigen bin ich zur weitem Beschäftigung mit der neuen Arbeit noch nicht gekommen, da zur Zeit das Büchergeschäft auf mir liegt. Sowie aber einmal der Katalog meiner Erwerbungen hergestellt ist, gehe ich an das Studium der notwendigen Literatur.* (23. 3. 1923, an Rang) Nicht nur, daß jetzt also

eine »neue Arbeit« beabsichtigt war, bei der es sich nur um eine über ein Thema handeln konnte, das Schultz als das einer Habilitationsschrift akzeptiert hatte: die Verbindung dieser Arbeit mit dem Buch von Hermann Usener scheint sie als den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* zu erweisen, in dem wiederholt daraus zitiert wird.

Das Sommersemester 1923 verbrachte Benjamin in Frankfurt, *von Universitätsangelegenheiten notwendig beansprucht* (22. 7. 1923, an Rang). Am 10. Mai schrieb er an Rang: *Seit Montag bin ich hier. Eine vorläufige Unterkunft habe ich bei meinem Groß-Onkel, Professor [der Mathematik Arthur] Schönfließ gefunden. Wie die Dinge sich gestalten werden, läßt sich noch nicht übersehen; ganz aussichtslos liegen sie nicht, aber andererseits habe ich fürs Gelingen noch gar keine Bürgschaft. Ich müßte viel arbeiten, bin aber unterm Einrichten in die neuen Verhältnisse dazu noch gar nicht gekommen. Eine Studentenexistenz in einer teuren Stadt wie Frankfurt zu führen, ist heutzutage kein Spaß. Ich schätze mich glücklich meine eigentliche Studienzeit hinter mir zu haben. [...] Hier ist es heute eisig kalt – man kann kaum schreiben. Ich bin in der Stadt recht einsam, ein Zustand, der erst erwünscht werden kann, wenn man ins Arbeiten hineingekommen ist.* (10. 5. 1923, an Rang) Offenbar absolvierte Benjamin eine Art formaler Fortsetzung seines Studiums, wenn anders die nicht sogar zur Habilitation verlangt wurde; jedenfalls suchte er mit den Verhältnissen an der Frankfurter Universität sich vertraut zu machen. Adorno, der ihn damals kennenlernte, erinnerte sich: »Ich sah ihn [...] in einem Seminar, einem soziologischen Seminar, das der jüngst verstorbene Gottfried Salomon-Delatour abhielt. Es behandelte den gerade erschienenen Historismus-Band von Ernst Troeltsch. An diesem Seminar nahmen eine Reihe Menschen teil, deren Namen später unter die Leute gekommen sind, so auch der nachmalige Züricher Intendant Kurt Hirschfeld. Benjamin war damals nach Frankfurt gekommen und lebte dort länger mit der Absicht, sich in Frankfurt zu habilitieren, eine Absicht, die von Salomon energisch gefördert wurde.« (Th. W. Adorno, Über Walter Benjamin, a. a. O., 67) Über Benjamins Verkehr mit Schultz ist nichts bekannt, er dürfte kaum besonders eng gewesen sein. – Im August 1923 kehrte Benjamin nach Berlin zurück, um das Trauerspielbuch zu schreiben. Ein nicht datiertes Konzept eines Briefes an Franz Schultz scheint in dieser Zeit verfaßt worden zu sein: *Hochverehrter Herr Professor! In der Annahme, daß Sie wieder in Frankfurt weilen, möchte ich nicht verabsäumen mich Ihnen durch die aufrichtigsten Empfehlungen wieder freundlich ins Gedächtnis zu rufen. Ich bin nunmehr mitten in der von Ihnen besonders angeregten Arbeit über die Form des Trauerspiels, insbesondere im Drama der zweiten schlesischen Schule, begriffen. Bis auf*

weiteres hält diese mich in Berlin fest, da ich für die zum Teil entlegnen Texte ohne die Benutzung der Staatsbibliothek nicht auskommen kann. (Benjamin-Archiv, Ms 1961) Aufschlußreicher für den Stand der Arbeit am Trauerspielbuch ist ein Brief von Ende September 1923 an Rang: *Was mich betrifft, so liegt die Aufgabe, mich in Frankfurt durchzusetzen, auch nicht leicht auf mir. Es handelt sich darum, eine Arbeit, deren Stoff refraktär und deren Gedankenentwicklung subtil ist, zu forcieren. Ich weiß noch nicht, ob es mir gelingt. Auf alle Fälle bin ich entschlossen ein Manuscript anzufertigen, d. h. lieber mit Schimpf und Schande davongejagt zu werden als mich selbst zurückzuziehen. Ich habe auch die Hoffnung nicht aufgegeben, daß in dem so sichtbaren Verfall der Hochschulen man über manches hinwegsehen könnte, um einen in gewisser Hinsicht willkommenen Dozenten zu gewinnen. Aber die Versallerscheinungen wirken auf der andern Seite auch lähmend. Fest steht, daß dieser intensive Versuch, von Deutschland aus eine Brücke für mein Fortkommen zu schlagen, mein letzter ist, und daß, wenn er scheitert, ich werde schwimmend mein Heil versuchen müssen d. i. mich im Ausland irgendwie durchzuschlagen, denn weder Dora noch ich können dieses Abbröckeln aller Lebenskräfte und Lebensgüter längerhin ertragen.* (Briefe, 301 f.) Wenig später – am 7. 10. 1923 – schrieb Benjamin, wiederum an Rang: *Zwar gedenke ich erst nach Frankfurt zu kommen, wenn die Habilitationsschrift dem genauen Plan nach feststeht. Keinesfalls wohl vor Dezember.* (Briefe, 304) Derselbe Brief enthält gleichwohl die früheste bislang bekannte Skizzierung der Thematik des Trauerspielbuches; dieses selbst ist darin bereits deutlich erkennbar: *Die Notwendigkeit, sie [die Arbeit am Trauerspielbuch] zu forcieren, läßt mich wieder und wieder in meinen Studien innehalten, um die Seite zu bedenken, von der aus alles kurz und bündig sich fassen ließe. Die aber zeigt bei einem derart spröden Thema sich nicht so bald. Im ganzen scheint das ursprüngliche Thema »Trauerspiel und Tragödie« sich wieder in den Vordergrund zu schieben. Eine durchgeführte Konfrontation der beiden Formen, abgeschlossen durch die aus der Theorie der Allegorie gewonnene Deduktion der Trauerspielform. Meine Belege werde ich im großen und ganzen den Arbeiten der zweiten schlesischen Schule entnehmen müssen, teils aus Opportunitätsgründen, teils um nicht ins Weite zu geraten.* (Briefe, 304; über das ursprüngliche Thema s. 884)

Länger als zwanzig Monate – bis Ende März oder Anfang April 1925 – hatte Benjamin noch am Trauerspielbuch zu arbeiten. Das erste Stadium dieser Arbeit sah ihn auf der Berliner Staatsbibliothek, mit der Lektüre der deutschen Barockliteratur und dem Exzerpieren beschäftigt; es dauerte bis in den März 1924 hinein. In Benjamins

brieflichen Berichten aus dieser Zeit finden sich häufig Reflexionen auf die wachsenden wirtschaftlichen Schwierigkeiten, welche die Arbeit begleiteten. Ende Oktober 1923 schrieb er an Rang: *Ich selbst bin mit meiner Arbeit – genauer gesagt in der einschlägigen Lektüre – ganz beschäftigt. Es ist freilich der Fall, daß ich hier nicht nachzulassen gedanke und diese Sache, so oder so, zum Abschluß führe. Dennoch aber sehe ich unerbittlich und unaufschiebbar die Problematik einer wissenschaftlichen Beschäftigung in so zerfallenen Lebensformen und -verhältnisse[n] sich vor mir präsentieren, und schon jetzt beschäftigt sie unablässig mein Nachdenken.* (Briefe, 306) Im November tauchte zum erstenmal die Möglichkeit auf, den Abschluß der Arbeit im Ausland vorzunehmen: *Ich sehe – selbst mit Habilitation – keine Möglichkeit meinen Aufgaben auch nur halbwegs ungeteilt mich zuwenden zu können. [...] Vielleicht gehe ich schon in wenigen Wochen fort, nach der Schweiz oder nach Italien. Wenn meine Exzerpte gemacht sind kann ich dort besser arbeiten und billiger leben. Aber dies ist natürlich keine Lösung.* (Briefe, 311) Acht Tage später heißt es: *Unsere Finanzlage ist trostlos und wir stehen in etwa spätestens einem Jahr, möglicherweise viel früher vor dem Nichts. Wenn meine akademischen Pläne nicht bald zur Entscheidung kommen, so werde ich, vermutlich in Wien, in ein Geschäft gehen.* (Briefe, 316 f.) Anfang Dezember 1923 schien ein Abschluß wenigstens der Vorarbeiten zum Trauerspielbuch in Sicht zu sein: *Die Literaturstudien, die ich mit großer Intensität und in großem Umfang betrieben habe sind Weihnachten beendet. Dann komme ich zur Abfassung. Ob die Arbeit mir genügen wird, vermag ich noch nicht bestimmt zu sagen. Daß sie dem Zweck genügt, darf ich für wahrscheinlich halten.* (Briefe, 319) Im Januar 1924 hatte die Hoffnung sich als verfrüht erwiesen, daß die Vorarbeiten – also Lektüre und Exzerpieren – so schnell zu bewältigen waren: *Einerseits zwingt mich die fällige Arbeit; aber da sie in der Tat bisweilen mehr zwingt als fesselt, so gab es einen gewissen Rückschlag in Gestalt von mancherlei Zerstreuungen. Nun kann ich aber, da ich mich neuerlich zur Sache gerufen habe, vor dem Abschluß nicht mehr pausieren. Was sich in monatelanger Lektüre und immer neuem Spintisieren angehäuft hat, liegt nun nicht sowohl als eine Masse von Bausteinen bereit, denn als Reisighaube, an den ich den Funken der ersten Eingebung gewissermaßen umständlich von ganz woanders her heranzutragen habe. Die Arbeit der Niederschrift wird demgemäß, wenn es glücken soll, sehr erheblich sein müssen. Mein Fundament ist merkwürdig – ja, unheimlich – schmal: die Kenntnis einiger weniger Dramen; längst nicht aller, die in Frage kommen. Eine enzyklopädische Lektüre der Werke in dem winzigen Zeitraum, der mir zur Verfügung steht, hätte unfehlbar einen unüberwindlichen dégoût in mir*

erzeugt. Die Betrachtung des Verhältnisses vom Werk und seiner ersten Eingebung, die alle Umstände der gegenwärtigen Arbeit mir nahelegten, führt mich zu der Einsicht: jedes vollkommene Werk ist die Totenmaske seiner Intuition. (Briefe, 326 f.) – Am 5. 3. 1924 berichtete Benjamin Scholem, der im Jahr zuvor nach Palästina ausgewandert war: [Ich] kann [...] auch diesmal die paar Vorfälle meines Vierteljahrs in wenigen Worten zusammenfassen. Zunächst im Negativen, so ist meine Frankfurter Schrift noch immer nicht begonnen, obwohl bis unmittelbar an die Abfassung von langer Hand her herangeführt. Hier will sich der Elan, der den Übergang zur eigentlichen Niederschrift ergibt, nicht einstellen und ich plane, in der Hauptsache die Ausarbeitung im Auslande vorzunehmen. Anfang April will ich – auf Biegen oder Brechen – von hier fort und unter der Erleichterung des Lebens in einer großen und freieren Umwelt diese Sache so weit mir das gegeben ist etwas von oben herab und presto absolvieren. Das wird ermöglicht und andererseits sogar gefordert durch die exzentrische Akririe, mit der ich die Arbeit vorbereitet habe (ich verfüge allein über ca 600 Zitate, allerdings in bester Ordnung und Übersichtlichkeit). Zuletzt wird sie durch das Tempo ihrer Entstehung und eine relative Isoliertheit von frühern Studien von mir, immer etwas von einer tollkühnen Eskapade behalten, welche mir freilich unbedingt die *venia* einbringen muß. Sie ist bei zunehmender Umdüsterung der finanziellen Situation auch insofern meine letzte Hoffnung, als ich hoffe, mit der Privatdozentur eine Anleihe aufnehmen zu können. Aber auch sonst hängt meine Situation durchaus von der Frankfurter Sache ab. Wie ich unter diesen Umständen den Auslandsaufenthalt finanziere, steht mir noch nicht fest, doch bin ich im äußersten Fall sogar zu Opfern aus meiner Bibliothek entschlossen. (Briefe, 339 f.) Derselbe Brief an Scholem belegt jedoch, wie weit zu dieser Zeit die »eigentliche Niederschrift« schon vorbereitet war; Benjamin teilte Scholem eine Disposition des Trauerspielbuches mit, die zwar noch mannigfache Modifizierungen erfahren sollte, aber doch die endgültige Konstruktion der Arbeit schon durchscheinen läßt: *Deinem Anteil am Fortschritt meiner Arbeit kann ich im gegenwärtigen Stadium derselben mit brieflichen Mitteilungen nicht entgegenkommen. Höchstens daß ich eben die Disposition andeute. Anfang und Schluß werden (als ornamentale Randteile gewissermaßen) methodische Bemerkungen zur Literaturwissenschaft bringen, in denen ich so gut es geht mit einem romantischen Begriff von Philologie mich vorstellen will. Dann die drei Kapitel: Über die Historie im Spiegel des Trauerspiels. Über den occulten Begriff der Melancholie im 16ten und 17ten Jahrhundert. Über das Wesen der Allegorie und allegorischer Kunstformen. Die Arbeit wird selbst im*

glücklichsten Falle Spuren ihres nicht gewaltlosen und zeitlich nicht unbeeengten Werdegangs tragen. Über ihren Umfang kann ich noch nichts voraussehen. Ich hoffe ihn in gemessenen Grenzen halten zu können. Das letzte Kapitel führt reißend in die Sprachphilosophie hinein, indem es sich dabei um das Verhältnis von Schriftbild zu Sinnbestand handelt. Die Bestimmung der Arbeit ebenso wie ihr Entstehungsrhythmus erlaubt mir natürlich nicht, eine durchaus selbständige Entfaltung von Gedanken zu dieser Frage zu haben, die Jahre der Besinnung und des Studiums erfordern würde. Aber historische Theorien darüber gedenke ich in einer Anordnung vorzulegen, mit welcher ich die eigene Überlegung vorbereiten und andeuten kann. Ganz erstaunlich ist in dieser Hinsicht Johann Wilhelm Ritter, der Romantiker, in dessen »Fragmenten eines jungen Physikers« Du im Anhang Erörterungen über die Sprache findest, deren Tendenz ist, das Schriftzeichen als ebenso natürliches oder offenbarungshaftes Element (dies beides im Gegensatz zu: konventionellem Element) zu statuieren wie von jeher für die Sprachmystiker das Wort es ist und zwar geht seine Deduktion nicht etwa vom bildhaften, hieroglyphischen der Schrift im gewöhnlichen Sinne dabei aus, sondern von dem Satze daß das Schriftbild Bild des T o n e s ist und nicht etwa unmittelbar der bezeichneten Dinge. Das Buch von Ritter ist ferner unvergleichlich durch seine Vorrede, die mir ein Licht darüber aufgesteckt hat, was eigentlich romantische Esoterik wirklich ist. Dagegen ist Novalis ein Volksredner. (Briefe, 342 f.)

Nach Abschluß seiner Vorarbeiten verließ Benjamin Deutschland, Anfang Mai 1924 befand er sich auf Capri: *Aller Wahrscheinlichkeit nach werde ich versuchen, meinen hiesigen Aufenthalt länger auszu dehnen als ich ursprünglich zu tun gedacht hatte. Ich richte mich darauf ein, die Niederschrift meiner Arbeit hier zu beginnen.* (Briefe, 345) In Briefen an Scholem berichtete Benjamin über Beginn und Fortgang der Niederschrift. So am 13. Juni: *Soviel hätte ich zu tun, daß ich mir die Zeit zum Briefschreiben kaum nehmen dürfte. Wenn ich nur soviel tun könnte! Die Arbeit an der Habilitationsschrift wird mir hart. Der Gründe sind mehrere. Der erste ist wohl der, daß einerseits unter zeitlicher Pression zu arbeiten unter allen Umständen mißlich ist, andererseits ich immer mehr zu einer weitausholenden Langsamkeit im Bedenken und Darstellen neige. Wie denn Gegenstände, die eine solche Haltung erfordern, also philosophische mir zunehmend wichtig werden. Hier liegt eine weitere Hemmung. Meine philosophischen Gedanken [zu formulieren], insbesondere die erkenntnistheoretischen in dieser Arbeit, die eine halbwegs polierte Fassade zeigen muß, ist schwierig. Es wird im Verlaufe der Darstellung, wo die Sache und philosophische Perspektive nahe zusammen-*



rücken, leichter werden; für die Einleitung, die ich gegenwärtig verfasse und in der ich meine eigensten Hintergedanken andeuten muß ohne mich doch ganz in die thematische Beschränkung dabei verbergen zu können [sic], bleibt es mißlich. Du wirst darin seit der Arbeit über »Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen« [s. Bd. 2] zum ersten Male wieder so etwas wie einen erkenntnistheoretischen Versuch finden, den nur leider die Hast, in der er fixiert werden muß, in manchem als verfrüht kennzeichnet, da seine ruhige Ausarbeitung erst in Jahren oder Jahrzehnten ihn reifen könnte. Was den Rest anlangt, so hoffe ich nur das Eine, ihn so robust anfassen zu können, daß die Abfassung vor Ablauf des Termins, der mir im Grunde reichlich bemessen ist, geschehen ist. Alles in allem wiederholen sich nun bei der Abfassung dieselben Beklemmungen, wie sie seinerzeit die Festlegung des Plans in mir auslöste, bei der ich mit Recht davon ausging, einen Kompromiß der mir wesentlichen Darstellung mit dem Zweck der Arbeit eingehen zu müssen. Daß solche Beklemmungen dann die Dämonen der Faulheit aufrufen, wird Dich nicht wunder nehmen. Und endlich lassen die großartigen Aspekte des Lebens hier ebenso wie seine kleinen an sich sehr nebensächlichen Widerstände gelegentlich das Tempo stocken. (Briefe, 346 f.) Am 16. September – Benjamin lebte immer noch auf Capri – schrieb er Scholem: Natürlich bestehen die Gefahren für meine Arbeit, denen Dein Alarmsignal gilt. Und während noch vor wenigen Tagen ich sie für beschworen hielt und eine Woche lang fast wolkenlose Tage hier genoß, hat es sich mit einer neuen Wendung wieder um mich verdunkelt. Aber mein bewußter Wille, dessen Zähigkeit auch in dieser Sache erheblich ist, wird um keinen Preis ablassen und hat nicht abgelassen. So sind in diesen Monaten, die nicht immer leicht waren, beendet worden die Erkenntnistheoretische Einleitung der Arbeit, das erste Kapitel: der König im Trauerspiel, nahezu auch das zweite: Trauerspiel und Tragödie, so daß zu schreiben bleibt noch das dritte: Theorie der Allegorie und ein Schluß. Die Arbeit wird demgemäß zum ursprünglichen Termin (1. November) nicht fertig, doch hoffe ich, daß eine Ablieferung um Weihnachten, wo die akademisch diplomatische Situation allerdings etwas anders liegen kann, den Erfolg nicht ernsthaft gefährdet. Was den Wert der Arbeit angeht, so erlaubt erst die schattigere Ausarbeit[ung] einer Reinschrift sowohl ihre Züge reiner auszuarbeiten als auch zu einem eigenen Urteil zu kommen. Daß sie von vorn bis hinten voll der überraschendsten Lichter auf den Gegenstand steckt, darin bestätigte mich die Durchsicht des neuen Buches, welches das Thema berührt: Deutsche Barockdichtung von einem angehenden Wiener Dozenten namens [Herbert] Cysarz. Es ist weder in der Dokumentation noch in den einzelnen Perspektiven verfehlt

und unterliegt im ganzen doch vollständig der vertiginösen Attraktion den dieser Stoff auf den, der sich beschreibend vor ihm aufpflanzt, ausübt, so daß statt einer Erhellung des Gegenstandes nur wieder ein Stückchen Nachbarock (mit einem r!) herauskommt; oder: ein Versuch dem verkommenen Lummel des expressionistischen Reporterstils mit dem Kamme der exakten Wissenschaften einen Scheitel zu ziehen! Es ist für den Stil des Barock ganz kennzeichnend, daß, wer einmal während seiner Inspektion aus dem angestregten Denken herausfällt, sofort seiner hysterischen Nachäffung verfallen ist. Der Kerl ist manchmal sehr glücklich in seinen Beiwörtern und darin muß ich von ihm lernen. Mir fehlen noch einige Mottos während andere, herrliche, in Bereitschaft liegen. (Briefe, 353 f.) In einem Brief aus Rom, den Benjamin ungefähr am 12. Oktober (Briefe, 363) datierte, tatsächlich mindestens eine Woche später schrieb, heißt es schließlich: *Am zehnten Oktober habe ich Capri verlassen, bin in Positano, dann – wiederum länger als meine Absicht war – in Neapel gewesen und seit einer Woche in Rom. Nicht ganz mit dem sicheren Gefühl der fertigen Schrift in der Tasche, der Teil III und Schluß noch fehlen, aber materialmäßig geordnet bis ins Genaueste bereitliegen. Capri war kein Boden mehr und die Arbeit, die ich in Berlin schleunigst abschließen muß, kam über Teil II nicht hinaus. Die Reinschrift, mit der mein eigentlicher Anteil erst einsetzt, und für die ich die unerläßliche Serenität erhoffe, findet einen Stoff vor aus dem etwas werden kann. An vielen Partien wird nichts mehr geändert werden.* (Briefe, 360 f.) – Jene Gefahren für meine Arbeit, von denen Benjamin am 16. 9. 1924 schrieb, waren vorher schon – in einem Brief vom 7. Juli an Scholem – angedeutet worden: *Hierselbst ist allerlei vorgegangen, das zwischen uns nur auf einer palästinensischen Reise von mir oder einer, vielleicht legitimierten, capreser Reise von Deiner Seite kommunizierbar würde. Vorgegangen, nicht zum besten meiner bedrohlich unterbrochenen Arbeit, nicht zum besten vielleicht auch einer für jede Arbeit so unerläßlichen bürgerlichen Lebensrhythmik, unbedingt zum besten einer vitalen Befreiung und einer intensiven Einsicht in die Aktualität eines radikalen Kommunismus. Ich machte die Bekanntschaft einer russischen Revolutionärin aus Riga, einer der hervorragendsten Frauen, die ich kennen gelernt habe.* (Briefe, 351) Damals begannen Benjamins Interesse und Engagement für den historischen Materialismus. Der Einblick in die politische Realität der Sowjetunion, den ihm Gespräche mit Asja Lacis – sie ist die russische Revolutionärin aus Riga – verschafften, wurde verstärkt durch die gleichzeitige Lektüre der Aufsatzsammlung »Geschichte und Klassenbewußtsein« von Georg Lukács, an der Benjamin frappierte, daß Lukács von politischen Erwägungen aus in der Erkenntnis-

*theorie, mindestens teilweise, und vielleicht nicht ganz so weitgehend, wie ich zuerst annahm, zu Sätzen kommt, die mir sehr vertraut oder bestätigend sind* (Briefe, 355). Kaum indessen dürften Benjamin die erkenntnistheoretischen Erwägungen Lukács' in der *Erkenntnistheoretischen Vorrede zum Ursprung des deutschen Trauerspiels* bestätigt haben, an der er damals schrieb und die noch nicht die geringsten Spuren seiner Beschäftigung mit dem Marxismus aufweist. Seine Hinwendung zu diesem und die Arbeit am Trauerspielbuch scheinen während des Capreser Aufenthalts eher in Benjamins geistigem Haushalt bis zu einem bestimmten Grad miteinander konkurriert zu haben. Daß solche Konkurrenz *nicht zum besten* des Trauerspielbuchs war, ja daß Benjamin darin *Gefahren* für diese Arbeit sah, wird indirekt auch durch die Erinnerungen bestätigt, welche Asja Lacis über ihre Begegnung mit Benjamin veröffentlichte: »Er steckte tief in der Arbeit am ›Ursprung des deutschen Trauerspiels‹. Als ich von ihm erfuhr, daß es sich um eine Analyse der deutschen Barocktragödie des 17. Jahrhunderts handele, daß diese Literatur nur wenige Spezialisten kennen, diese Tragödien niemals gespielt werden – zog ich eine Grimasse: wozu sich mit toter Literatur beschäftigen? Er schwieg eine Zeit, dann sagte er: Erstens bringe ich in die Wissenschaft, in die Ästhetik eine neue Terminologie. Was das neuere Drama betrifft, so gebraucht man da die Begriffe ›Tragödie, Trauerspiel‹ wahllos, nur als Worte. Ich zeige den prinzipiellen Unterschied zwischen Tragödie und Trauerspiel. Die Dramen des Barock drücken Verzweiflung und Verachtung der Welt aus – sie sind wirklich traurige Spiele. Während die Haltung der griechischen und der eigentlichen Tragiker der Welt und dem Schicksal gegenüber unbeugsam bleibt. Dieser Unterschied in Haltung und Weltempfindung ist wichtig. Er muß beachtet werden und führt schließlich zu einer Unterscheidung der Gattungen – nämlich der Tragödie und des Trauerspiels. Die Barockdramatik ist tatsächlich der Ursprung der in der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts verbreiteten traurigen Spiele. [Absatz] Zweitens, sagte er, sei seine Untersuchung nicht bloß eine akademische Forschung, sondern habe unmittelbaren Bezug zu sehr aktuellen Problemen der zeitgenössischen Literatur. Er betonte ausdrücklich, daß er in seiner Arbeit die Barockdramatik in der Suche der Formsprache als analoge Erscheinung zum Expressionismus bezeichnet. Deshalb habe ich, sagte er, so ausführlich die künstlerische Problematik der Allegorie, der Embleme und des Rituals behandelt. Die Ästhetiker bewerteten bisher die Allegorie als ein zweitrangiges Kunstmittel. Er wollte beweisen, daß die Allegorie ein künstlerisch hochwertiges Mittel sei, mehr noch, es sei eine besondere Form des künstlerischen Wahrnehmens. [Absatz] Damals war ich mit seinen Antworten nicht zufrieden. Ich

fragte, ob er auch in der Weltanschauung der Barockdramatiker und der Expressionisten Analogien sehe und welche Klasseninteressen sie ausdrückten? Er antwortete unbestimmt und fügte dann hinzu, er lese jetzt Lukács und beginne sich nun für eine materialistische Ästhetik zu interessieren. Damals, in Capri, habe ich nicht recht den Zusammenhang zwischen Allegorie und moderner Poetik verstanden. Retrospektiv begreife ich jetzt, wie scharfsinnig Walter Benjamin die modernen Formprobleme durchschaut hat. Schon in den zwanziger Jahren taucht in den Agitpropstücken und in der Dramatik Brechts (»Mahagonny«, »Das Badener Lehrstück vom Einverständnis«) die Allegorie als vollwertiges Ausdrucksmittel auf. In der westlichen Dramatik, zum Beispiel in den Dramen von Genet, auch bei Peter Weiss, ist das Ritual ein wichtiger Faktor. [Absatz] In Capri erzählte er mir, daß seine Arbeit über das deutsche Trauerspiel sehr große Bedeutung für seine Karriere habe. Er wollte sie als Habilitationsschrift bei einer Universität einreichen. Da er in vielen Punkten von den traditionellen Dogmen abweiche und indirekt gegen Johannes Volkelt, den Papst der Ästhetik, polemisiere, werde er Schwierigkeiten haben, und er werde diplomatisch vorgehen müssen. [Absatz] Jetzt las ich wieder einmal das Buch und begreife, wie naiv Walter war. Obwohl die Schrift richtig akademisch aussieht, mit gelehrten Zitaten, auch in französischer und lateinischer Sprache, gespickt ist und sich auf ein ungeheures Material bezieht, so ist dennoch ganz klar, daß dieses Buch kein Gelehrter geschrieben hat, sondern ein Poet, der in die Sprache verliebt ist und Hyperbeln anwendet, um einen glänzenden Aphorismus zu bilden.« (Asja Lacis, Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator. Hg. von Hildegard Brenner, München 1971, 43-45) – Nach Berlin zurückgekehrt, zog Benjamin in einem Brief an Scholem eine Art Summe der Capreser Monate, in der Kommunismus und – unausdrücklich, doch unüberhörbar – *Ursprung des deutschen Trauerspiels* gegeneinander abgewogen werden: *Auch die kommunistischen Signale – sie werden Dir eines Tages hoffentlich präziser zukommen, als von Capri aus – waren zuerst Anzeichen einer Wendung, die in mir den Willen erweckt hat, die aktuellen und politischen Momente in meinen Gedanken nicht wie bisher altfränkisch zu maskieren, sondern zu entwickeln, und das, versuchsweise, extrem. Natürlich besagt das, die literarische Exegese der deutschen Dichtungen, in der es im besten Falle, wesentlich zu konservieren und das Echte gegen die expressionistischen Verfälschungen zu restaurieren gilt, tritt zurück. Solange ich nicht in der mir gemäßen Haltung des Kommentators an Texte von ganz anderer Bedeutung und Totalität gelange, werde ich eine »Politik« aus mir herausspinnen. Und*

freilich hat sich dabei meine Überraschung über die Berührung mit einer extremen bolschewistischen Theorie an verschiedenen Stellen erneuert. Es ist sehr schade, daß ich eine zusammenhängende schriftliche Äußerung über diese Dinge noch nicht absehen kann [...]. (Briefe, 368) Benjamins fernere Entwicklung verlief anders.

Zunächst galt es jedoch, das Trauerspielbuch zu beenden. Drei Briefe an Scholem – Rang war am 7. 10. 1924 gestorben – berichten ausführlich über das letzte Stadium der Arbeit. Der erste, dem auch das vorangehende Zitat bereits entnommen ist, datiert vom 22. 12. 1924 aus Berlin: Benjamin spricht von dem Erfordernis, meine Arbeit um jeden Preis zu beenden. Dazu sind denn seit ein paar Tagen Anstalten getroffen. Die Rohschrift desjenigen Teils, den ich einzureichen gedenke, ist abgeschlossen. Das ist der Hauptteil. Einleitung und Schluß, die methodischen Fragen gelten, habe ich zurückgestellt. Nachgerade habe ich die Distanz zum Geleisteten verloren. Ich müßte mich aber irren wenn nicht die organische Gewalt des allegorischen Bereichs als Urgrund des Barock lebendig erscheinen sollte. Indessen überrascht mich nun vor allem, daß, wenn man so will, das Geschriebene fast ganz aus Zitaten besteht. Die tollste Mosaiktechnik, die man sich denken kann, als welche für Arbeiten dieser Art so befremdlich erscheinen dürfte, daß ich in der Reinschrift wohl hie und da retouchieren werde. Einige konstitutive Gebrechen sind mir klar. Der virtuelle Gegenstand der Abhandlung wird Calderon sein; die Unkenntnis des lateinischen Mittelalters wird mich an einigen Stellen zu einem Tiefsinn genötigt haben, den exakteste Quellenkenntnis erübrigt hätte. Indessen, wird eine solche Arbeit überall nur aus Urquellen gespeist, so kann sie vielleicht nicht zustande kommen. Und daß sie dennoch zustande gekommen zu sein wert ist, davon möchte ich mich überreden. Vorauszusagen – mit voller Sicherheit – wage ich doch nicht, ob aus dem Ganzen die »Allegorie« – das Wesen, um dessen Rettung es mir ging – in aller Totalität gleichsam momentan herauspringt. Von außen wird sie sich (Einleitung und Schluß nicht gerechnet) wohl so präsentieren: Ursprung des deutschen Trauerspiels als Titel. I Trauerspiel und Tragödie II Allegorie und Trauerspiel. Beide Teile in je drei gegliedert, über denen sechs Mottos stehen werden, wie sie kostbarer und rarer – unauffindbaren Barockschriften fast sämtlich entnommen – keiner versammeln könnte. [...] Jetzt nach Beendigung der Rohschrift, fällt mir ein kapitaless Buch in die Hände, das ich als letztes Wort einer unvergleichlich faszinierenden Forschung Dir und – sollte das noch am Platze sein – der Jewish National Library – nenne: Panofski-Saxl: Dürers Melancholia I, Berlin Lpz 1923 (Studien der Bibliothek Warburg). Versäume nicht, das vorzunehmen. Das bekannte, berüchtigte Rosenkreuzerbuch [von Hargrave

Jennings] werde ich vor Abfassung der Reinschrift kaum mehr, desto vergnügter – hoffe ich – nachher konsultieren. Mit »de planctu naturae« bin ich gut abgeführt. Indessen hatte ich längst den Alanus de Insulis vorgenommen und gemerkt, daß er mit meinem Gegenstande nichts zu schaffen hat. (Briefe, 365–367) Einen zweiten Brief an Scholem schrieb Benjamin am 19. 2. 1925 in Frankfurt: In einem Briefe nach Capri, den ich oft überdacht, ja zitiert habe, hast Du mir geschrieben, mit größter Besorgnis folgtest Du mir und hättest den Eindruck daß nun, da das Äußere sich zu ebnen scheine, meine innern Widerstände gegen die Habilitation die Oberhand behalten würden. Die Diagnose ist richtig, die Prognose, hoffe ich, falsch. Denn immerhin ist nun derjenige Teil der Arbeit den ich einzureichen gedenke in der Urschrift und zu zwei Dritteln auch in handschriftlicher Reinschrift fertig. Aber jetzt erst sehe ich, mit wie knapper Not das alles unter Dach und Fach gekommen ist und wie die Argo so wird fürchte ich auch dieses Entdeckerschifflein um das goldne Vließ der barocken Allegorese sein Zeichen abbekommen von zwei aneinanderschlagenden Inseln (Zykladen heißen sie wohl) und der kräftig geplante wohl gezimmerte bibliographische Schwanz- und Steuerteil wird dran glauben müssen. Nicht als ob er fortfallen sollte; davon kann natürlich keine Rede sein. Aber ich werde die Sache was Seitenzahlen Buchtitel etc in diesen Verweisen betrifft, etwas auf Exaktheit polieren müssen, sonst werde ich bei der don quichotesken Art wie ich diesem philologischen Teil der Sache die Ehre geben wollte, nie zu Ende kommen. Sowieso werde ich den Ablieferungstermin beim Verleger – den ersten März – weit überschreiten. Ist doch der Schluß der Sache, den ich ebenso wie den größten Teil der Einleitung in Frankfurt nicht einliefere, noch nicht geschrieben. Diese Einleitung ist eine maßlose Chuzpe – nämlich nicht mehr und nicht weniger als Prolegomena zur Erkenntnistheorie, so eine Art zweites, ich weiß nicht, ob besseres, Stadium der frühen Spracharbeit [s. »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, Bd. 2], die Du kennst, als Ideenlehre frisiert. Übrigens werde ich mir die Spracharbeit dafür noch einmal durchlesen. Sei's wies sei ich bin froh, diese Einleitung geschrieben zu haben. Ihr ursprüngliches Motto war: »Über Stock und über Steine / Aber brich Dir nicht die Beine« – während jetzt ein so beschaffnes Motto von Goethe dasteht (aus der Geschichte der Farbenlehre) daß den Leuten das Maul offen bleibt. Dann gibts zwei Teile I Trauerspiel und Tragödie II Allegorie und Tragödie und einen wiederum methodischen Schlußteil. I und II je in drei Teilen mit insgesamt sechs Mottos, mit denen der Leser nichts zu lachen hat. Motto des Schlußteils von Jean Paul, die sechs mittleren aber alle hanebüchensten Barockschmökern entnommen. Einige kleine Vorlesepro-

ben fielen imposant aus. Ich habe ja über der Arbeit jeden Maßstab verloren. Eine neue Tragödientheorie gibt es auch; sie ist zu einem großen Teil von Rang. Dasselbst ist nachhaltig Rosenzweig zitiert worden, sehr zu [Gottfried] Salomons Mißvergnügen, der behauptet, das alles – was Rosenzweig über Tragik sagt – stünde schon bei Hegel. Und vielleicht ist es nicht unmöglich. Ich habe die vollständige »Ästhetik« nicht einsehen können. – Aber diese Arbeit ist für mich ein Schluß – um keinen Preis ein Anfang. Bereits mit der nächsten, zu der ich mich dem Verleger verpflichtet habe, der »Neuen Melusine« will ich ins Romantische zurück und (vielleicht schon) ins Politische voran; ganz anders polar arbeiten, als in dem mir nun zu temperierten Klima der Barockarbeit, wiewohl sie auf andere nicht ganz so temperiert wirken dürfte. Aber im Augenblick muß ich nun die lauliche Luft einatmen: dazu bin ich hergekommen: habe auch gleich den schönsten Grippenschnupfen bekommen. Es ist die Frage, ob ich Schultz vor seiner Abreise noch etwas einhändigen kann; die Schreibmaschinenschrift ist eben erst begonnen worden. Jedenfalls stelle ich mich ihm demnächst vor. [...] Endlich: mein Barockbuch betreffend, so kannst Du denken, mit welcher Ungeduld ich es in Deiner Hand erwarten werde. Streng genommen und unter uns geredet hat es, mit Rangs Tod, seinen eigentlichen Leser verloren. Denn wer wird an diesen abseitigen und sehr verschollnen Dingen ganzen Anteil nehmen können? Ich, als der Autor, bin heute vielleicht dazu der letzte (im negativen Sinn: tue es nicht). Aber es bleibt genug, wovon mir höchst wichtig ist, Dein Echo zu vernehmen. Und manchmal fasse ich ein Zutrauen, daß das Ganze – wenns nur erst da wäre – rund und sonderbar ausgefallen ist. Eine schwere Kugel, alle Neune damit zu schieben – und Schluß. Leider kann ich Rosenkreuzerisches nicht mehr berücksichtigen. (Briefe, 371-374) Am 6. April 1925 – als Benjamin, wiederum in Berlin, einen weiteren Brief an Scholem schrieb – war der Ursprung des deutschen Trauerspiels abgeschlossen: Frankfurt hat trübe auf mir gelegen, teils wegen der daselbst zu absolvierenden zum großen Teil mechanischen Arbeit des Diktats, der Bibliographie und andrer technischer Dinge, teils wegen des mir so besonders verhaßten Stadtlebens und Stadtbildes an diesem Ort, endlich durch die nicht unerwartete, dennoch entnervende Unzuverlässigkeit der meine Angelegenheit entscheidenden Instanz [Franz Schultz]. [...] Über die Aufnahme meiner Arbeit weiß ich noch nichts oder besser gesagt, noch nichts Gutes. Als ich eine Woche nach Einlieferung des ersten Teils den zweiten ihm übergab, fand ich ihn kühl und heikel, übrigens offenbar wenig informiert. Er hatte sich wohl nur mit der Einleitung, dem sprödesten Teil des Ganzen, befaßt. Danach reiste ich hierher und indessen ist er, sei es selbst verreist, sei es in eine vor-

sichtige Verborgenheit getaucht, aus der ihn [Gottfried] Salomon nicht aufzuspüren vermochte. [...] Von der erkenntnistheoretischen Einleitung habe ich nur die zweite, zahmere Hälfte eingereicht. Meine ursprünglich festgefaßte Absicht, der inoffiziellen Einleitung einen gleichbeschaffenen Schluß entsprechen zu lassen, wird sich wohl, trotzdem die Forderung der Symmetrie und sonst Formales im Aufbau dafürspräche, nicht verwirklichen. Die Steigerung, die ich in dem Abschluß des Hauptteils erreiche, wäre nicht zu überholen und um den methodischen Gedankengängen über »Kritik«, die ich plante, die Kraft, nach diesem Abschluß nach zu folgen zu verleihen, wäre eine weitere Arbeit von Monaten erforderlich, deren Resultat dann durch den Umfang leicht den ganzen Bau erdrücken könnte. Zudem muß das Manuskript endlich in die Druckerei. Das wird in einigen Tagen stattfinden müssen. (Briefe, 375 f.) – Bevor die weitere, die akademische sowohl wie die publizistische, Geschichte der Barockarbeit dargestellt wird, sei kurz auf einige inhaltliche Fragen des Buches eingegangen.

#### *Selbstzitation; Einflüsse; Beiträge Rangs*

In der Buchausgabe des *Ursprungs des deutschen Trauerspiels* – deren Erscheinen noch bis Ende Januar 1928 sich hinzog – findet auf dem Widmungsblatt sich der Vermerk: *Entworfen 1916 Verfaßt 1925* (s. 203). Die Ungenauigkeit des zweiten Teils dieser Angabe mag durch die im vorangehenden dargestellte Entstehungsgeschichte des Buches hinreichend berichtigt sein; der erste Teil bedarf der Erklärung. Im Jahr 1916 schrieb Benjamin drei Arbeiten metaphysisch-geschichtsphilosophischen Charakters, die er nicht publiziert hat: *Trauerspiel und Tragödie*, *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* und *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (s. Bd. 2). Diese Texte enthalten zentrale Einsichten, die im Trauerspielbuch theoretisch entfaltet worden sind, bereits keimhaft vorgebildet in sich. Wenn Benjamin im Oktober 1923 an Rang schrieb, das ursprüngliche Thema »Trauerspiel und Tragödie« scheine sich wieder in den Vordergrund zu schieben (873), so dürfte er nicht an ein Thema allein, sondern an seinen Aufsatz des gleichen Titels gedacht haben. Auf die Verbindung der zweiten Studie mit dem Trauerspielbuch wies er 1926 in einem Brief an Hugo von Hofmannsthal hin: *Endlich frappte mich Ihr Brief mit Ihrem Hinweis auf das eigentliche, so sehr versteckte Zentrum dieser Arbeit: die Darlegung über Bild, Schrift, Musik ist wirklich die Urzelle der Arbeit mit ihren wörtlichen Anklängen an einen jugendlichen Versuch von drei Seiten »Über die Sprache in Trauerspiel und Tragödie«.* Die tiefere Ausführung dieser Dinge würde mich freilich aus dem deutschen Sprachraum



in den hebräischen führen müssen, der, aller Vorsätze ungeachtet, bis zum heutigen Tage immer noch unbetreten vor mir liegt. (Briefe, 437 f.) Die frühe Spracharbeit erwähnte Benjamin – in zwei schon angeführten Briefstellen (s. 877 und 882) – Scholem gegenüber im Zusammenhang mit der *Erkenntniskritischen Vorrede* zum Trauerspielbuch. Darüber hinaus wurden Sätze aus der Spracharbeit in den letzten Teil des Trauerspielbuches wörtlich übernommen. – Zu den Keimen des Buches zählt weiter eine Arbeit »*El mayor monstruo los celos*« von Calderon und »*Herodes und Mariamne*« von Hebbel. *Bemerkungen zum Problem des historischen Dramas* (s. Bd. 2); es handelt sich um ein Referat, das Benjamin 1918 oder 1919, bei der Vorbereitung seiner Promotion, für ein Seminar des Literaturhistorikers Harry Maync anfertigte und aus dem er gleichfalls Motive, aber auch ganze Sätze in den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* hinüberrettete. Schließlich dürfte zu dessen »Vorgeschichte« jener »außerordentliche Aufsatz über Gryphius« gehört haben, von dem Werner Kraft berichtete, daß Benjamin ihn ihm vorgelesen habe, »von dem ich nichts behalten habe und welcher nun auch verloren ist« (Werner Kraft, *Spiegelung der Jugend*. Mit einem Nachwort von Jörg Drews, Frankfurt a. M. 1973, 77).

Derart – wenn man will: in einer Art umgekehrter Pseudepigraphie, ist Benjamin indessen nicht nur mit eigenen Texten verfahren. So erinnerte sich Max Rychner an ein Gespräch, das er 1931 mit Benjamin über das Trauerspielbuch hatte: »Er stellte mir die Frage, ob ich das Buch von vorn zu lesen begonnen habe, nämlich mit der Einleitung. Das bejahte ich ihm allerdings, da es meiner Gepflogenheit entspricht, die Bücher von vorn zu lesen, aber er sagte mir, daß es das Verkehrteste gewesen sei, was ich getan habe, denn die Einleitung könne man nur verstehen, wenn man Bescheid wisse in der Kabbala.« (Über Walter Benjamin. Mit Beiträgen von Th. W. Adorno u. a., Frankfurt a. M. 1968, 25) Ähnlich hat Benjamin sich auch zu Adorno geäußert. Mögen Motive aus der jüdischen Mystik in der *Erkenntniskritischen Vorrede* nicht allzu schwer sich dingfest machen lassen – so in der Namenstheorie oder in der Theorie von den Sinnstufen der Kontemplation, auch wohl in der Unterscheidung einer Sphäre des Erfragbaren von einer, die nicht erfragbar sei –, Unklarheit herrscht bislang über die Quellen Benjamins, der die kabbalistischen Texte nicht lesen konnte. Manches dürfte er dem Buch »*Philosophie der Geschichte oder über die Tradition*« von Franz Joseph Molitor (4 Bde., Münster 1827–1857) entnommen haben; Benjamin erwarb es 1917 (s. Briefe, 136) und es »behauptete viele Jahre einen Ehrenplatz in seiner Bibliothek« (G. Scholem, in: *Über Walter Benjamin*, a. a. O., 156). Wichtiger war zweifellos, was Benjamin mündlich über die

Kabbala von Scholem in den Jahren zwischen 1915 und 1923 erfuhr, in denen beide »sehr engen Umgang« hatten und »einen großen Teil dieser Zeit, vor allem 1918 und 1919 in der Schweiz« zusammen verbrachten (a. a. O., 133). Nur hatte Scholem damals noch nichts über die jüdische Mystik publiziert. Die einzige Arbeit Scholems, welche bis zu einem bestimmten Grad als »Quelle« Benjamins herangezogen werden darf, ist der Vortrag »Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala«, der zwar erst 1970 entstand, jedoch Gedanken ausführt, die in die Jahre gemeinsamen Philosophierens mit Benjamin zurückreichen (s. G. Scholem, *Judaica III. Studien zur jüdischen Mystik*, Frankfurt a. M. 1973, 7–70).

Eine weitere, der Forschung bedürftige Frage stellt sich im Zusammenhang des Trauerspielbuches, reicht indessen weit über es hinaus. Scholem hat darauf aufmerksam gemacht, daß Benjamin sich »auch als historischer Materialist [...] mit einer Ausnahme intensiv nur mit sogenannten »reaktionären« Autoren wie Proust, Julien Green, Jouhandeau, Gide [...], Baudelaire, George« (Über Walter Benjamin, a. a. O., 152) beschäftigt habe. Zumindest in einem Fall scheint auch die Befassung mit einem reaktionären Theoretiker für Benjamin wichtig geblieben zu sein, als er längst zum Marxismus sich bekannte. Im Trauerspielbuch – das nach Benjamins späterem Selbstverständnis gewiß nicht materialistisch, wenn auch bereits dialektisch (Briefe, 523) war – wird mehrfach, doch eher beiläufig aus der »Politischen Theologie« des faschistischen Staatsrechtlers Carl Schmitt zitiert (s. 245 f.). Daß diese – durchweg affirmativ gebrauchten – Zitate Indiz eines kaum nur Beiläufigen sind, bezeugt bereits ein *Lebenslauf*, den Benjamin nicht datierte, aber wohl um 1928 schrieb; er faßte dort die *gemeinsame programmatische Absicht* seiner bisherigen Arbeiten dahin zusammen, im Kunstwerk *einen integralen, nach keiner Seite gebietsmäßig einzuschränkenden Ausdruck der religiösen, metaphysischen, politischen, wirtschaftlichen Tendenzen einer Epoche zu erkennen: Dieser Versuch, den ich in größerem Maßstabe in dem [...] »Ursprung des deutschen Trauerspiels« unternahm, knüpft einerseits an die methodischen Ideen Alois Riegls in seiner Lehre vom Kunstwollen, andererseits an die zeitgenössischen Versuche von Carl Schmitt an, der in seiner Analyse der politischen Gebilde einen analogen Versuch der Integration von Erscheinungen vornimmt, die nur scheinbar gebietsmäßig zu isolieren [sind]*. (Walter Benjamin, *Drei Lebensläufe*, in: *Zur Aktualität Walter Benjamins*. Aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt a. M. 1972, 46 f.; s. Bd. 6) Schließlich existiert ein Brief Benjamins an Schmitt, der im folgenden nach einer im Benjamin-Archiv vorhandenen Photokopie wiedergegeben wird.

Dr. Walter Benjamin

Berlin-Wilmersdorf, 9. Dez. 30  
Prinzregentenstr. 66

Sehr geehrter Herr Professor,

Sie erhalten dieser Tage vom Verlage mein Buch »Ursprung des deutschen Trauerspiels«. Mit diesen Zeilen möchte ich es Ihnen nicht nur ankündigen, sondern Ihnen auch meine Freude darüber aussprechen, daß ich es, auf Veranlassung von Herrn Albert Salomon, Ihnen zusenden darf. Sie werden sehr schnell bemerken, wieviel das Buch in seiner Darstellung der Lehre von der Souveränität im 17. Jahrhundert Ihnen verdankt. Vielleicht darf ich Ihnen darüber hinausgehend sagen, daß ich auch Ihren späteren Werken, vor allem der »Diktatur« [s. Carl Schmitt, Die Diktatur. Von den Anfängen des modernen Souveränitätsgedankens bis zum proletarischen Klassenkampf, 2. Aufl., München, Leipzig 1928] eine Bestätigung meiner kunstphilosophischen Forschungsweisen durch Ihre staatsphilosophischen entnommen habe. Wenn Ihnen die Lektüre meines Buches dieses Gefühl verständlich erscheinen läßt, so ist die Absicht meiner Übersendung erfüllt.

Mit dem Ausdruck besonderer Hochschätzung

Ihr sehr ergebener

Walter Benjamin

Dieser Brief ist denkwürdig nicht zuletzt durch den Zeitpunkt, zu dem er geschrieben wurde: im Dezember 1930 plante Benjamin, gemeinsam mit Brecht, die Herausgabe einer Zeitschrift, die der *Propaganda des dialektischen Materialismus* [...] dienen (Briefe, 521) sollte; damals bestand für ihn kein Zweifel daran, daß auch der *bürgerlichen Intelligenz* [...] die *Methoden des dialektischen Materialismus* [...] diktiert seien (a. a. O.)\*.

Die Darstellung von Anregungen und Einflüssen, die in den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* hineinspielen, hat vor anderen die Beiträge zu erwähnen – um solche handelte es sich –, welche Florens Christian Rang zu dem Buch lieferte. Mit *Rangs Tod* hatte für Benjamin das Trauerspielbuch seinen *eigentlichen Leser verloren* (883), der im ersten Stadium der Arbeit fast ein Mitarbeiter gewesen war. Die erhaltenen Briefe Benjamins an Rang erlauben den Schluß, daß drei Motive – von denen das erste und das letzte durchaus im Zentrum des Buches stehen – sich dem *συμφιλοσοφείν* Rangs und Benjamins verdanken: die Ideenlehre der Einleitung, die Deutung des Nachlebens mittelalterlicher Gedanken im siebzehnten Jahrhundert und die Theorie der Tragödie.

\* Schmitt seinerseits hat nach 1945 sich zu einem isolierten Aspekt des Trauerspielbuches von Benjamin geäußert: s. C. Schmitt, *Hamlet oder Hekuba*. Der Einbruch der Zeit in das Spiel, Düsseldorf, Köln 1956, 62–67.

Am 22. 11. 1923 entwickelte Rang in einem Brief an Benjamin – der als Abschrift in Rangs ungedrucktem Tagebuch erhalten blieb – die »Aufgabe« einer »Seins-Lehre«, »die die Bewegung leugnet (in dem Sinne wie sie das Sein behauptet) und sie transponiert aus der Natur, aus den Dingen (einschließl. der Vernunft-Organisation des Menschen) in die Freiheit des Verhältnisses – des schöpfungsmäßigen – von Mensch zu Gott«. »In Plato aber erkenne ich« – so fährt Rang im Anschluß an Ausführungen über den »Ein-Gott« der jüdischen Religion fort – »das Große, zu der (zu dem) Eins die Einen (die Einsen) gesehen zu haben, nämlich die Ideen (Ideen-Zahlen). Woran anzuknüpfen ist; denn sie sind die Leiter aus der Zweiheit, aus der Zer-zweiung, aus der Bewegung in *S t a n d*. Um es so zu sagen:  $1 + 1$  ist nicht 2, sondern »wird« 2, ist aber 1, 1 .. Das  $+$ -Zeichen ist die menschliche Anmaßung, das, was der Mensch dadurch selbst in Bewegung gerissen und dem Sein entzogen hat – kraft seiner Freiheit (da er der Mensch das Einzige ist, was das Absolute als Verhältnis gesetzt hat – die übrige Physis wird von dem Menschen als  $\alpha\phi\chi\eta$  regiert) –, daß er nicht im Verhältnis zu Gott *s t a n d*, sondern *w i c h* in dies selbst in Bewegung Gesetzte doch als seiend zu setzen.« (Florens Christian Rang, Tagebuch; Manuskript im Besitz von Bernhard Rang, Eutin) Am 9. 12. 1923 formulierte sodann Benjamin, an den Brief Rangs anknüpfend, zum erstenmal jene Ideenlehre, die später in der *Erkenntniskritischen Vorrede* ausgeführt wurde: *Was [meine] gegenwärtige Arbeit betrifft, so ist es seltsam, wie sie seit einigen Tagen mich heftig mit eben den Fragen bedrängt, welche Dein letzter Brief mir als Deine eigne Auseinandersetzung mit den Ideen vorstellte. Jetzt mit Dir von Mund zu Mund dies verhandeln zu können, wäre mir, der ich ohnehin unter einer gewissen Einsamkeit leide in die Lebensverhältnisse und Gegenstand meiner Arbeit mich gedrängt haben, unendlich wertvoll. Mich beschäftigt nämlich der Gedanke, wie Kunstwerke sich zum geschichtlichen Leben verhalten. Dabei gilt mir als ausgemacht, daß es Kunstgeschichte nicht gibt. Während die Verkettung zeitlichen Geschehens für das Menschenleben beispielsweise nicht allein kausal Wesentliches mit sich führt, sondern ohne solche Verkettung in Entwicklung, Reife, Tod u. ä. Kategorien das Menschenleben wesentlich gar nicht existieren würde, verhält sich dies mit dem Kunstwerk ganz anders. Es ist seinem Wesentlichen nach geschichtslos. Der Versuch das Kunstwerk in das geschichtliche Leben hineinzustellen eröffnet nicht Perspektiven, die in sein Innerstes führen, wie etwa der gleiche Versuch bei Völkern auf die Perspektive von Generationen und andere wesentliche Schichten führt. Es kommt bei den Untersuchungen der kurrenten Kunstgeschichte immer nur auf Stoff-Geschichte oder Form-Geschichte hin-*

aus, für welche die Kunstwerke nur Beispiele, gleichsam Modelle, herleihen; eine Geschichte der Kunstwerke selbst kommt dabei garnicht in Frage. Sie haben nichts was sie zugleich extensiv und wesentlich verbindet: wie eine solche extensive und wesentliche Verbindung in der Volksgeschichte das Abstammungsverhältnis der Generationen ist. Die wesentliche Verbindung unter Kunstwerken bleibt intensiv. Die Kunstwerke stehen in dieser Hinsicht ähnlich wie die philosophischen Systeme, indem die sogenannte »Geschichte« der Philosophie entweder uninteressante Dogmen- oder gar Philosophen-Geschichte ist, oder aber Problemgeschichte, als welche jederzeit die Fühlung mit der zeitlichen Extension zu verlieren und in zeitlose, intensive – Interpretation überzugehen droht. Die spezifische Geschichtlichkeit von Kunstwerken ist ebenfalls eine solche, welche sich nicht in »Kunstgeschichte« sondern nur in Interpretation erschließt. Es treten nämlich in der Interpretation Zusammenhänge von Kunstwerken untereinander auf, welche zeitlos und dennoch nicht ohne historischen Belang sind. Dieselben Gewalten nämlich, welche in der Welt der Offenbarung (und das ist die Geschichte) explosiv und extensiv zeitlich werden, treten in der Welt der Verslossenheit (und das ist die der Natur und der Kunstwerke) intensiv hervor. Bitte verzeihe diese dürftigen und vorläufigen Gedanken. Sie sollten mich nur hierher leiten, wo ich Dir zu begegnen hoffe: die Ideen sind die Sterne im Gegensatz zu der Sonne der Offenbarung. Sie scheinen nicht in den Tag der Geschichte, sie wirken nur unsichtbar in ihm. Sie scheinen nur in die Nacht der Natur. Die Kunstwerke nun sind definiert als Modelle einer Natur, welche keinen Tag also auch keinen Gerichtstag erwartet, als Modelle einer Natur die nicht Schauplatz der Geschichte und nicht Wohnort der Menschen ist. Die gerettete Nacht. Kritik ist nun im Zusammenhange dieser Überlegung (wo sie identisch ist mit Interpretation und Gegensatz gegen alle kurrenten Methoden der Kunstbetrachtung) Darstellung einer Idee. Ihre intensive Unendlichkeit kennzeichnet die Ideen als Monaden. Ich definiere: Kritik ist Mortifikation der Werke. Nicht Steigerung des Bewußtseins in ihnen (Romantisch!) sondern Ansiedlung des Wissens in ihnen. Die Philosophie hat die Idee zu benennen wie Adam die Natur um sie, welche die wiedergekehrte Natur sind, zu überwinden. – Die gesamte Anschauung des Leibniz, dessen Gedanke der Monade ich für die Bestimmung der Ideen aufnehme und den Du mit der Gleichsetzung von Ideen und Zahlen beschwörst – denn für Leibniz ist die Diskontinuität der ganzen Zahlen ein für die Monadenlehre entscheidendes Phänomen gewesen – scheint mir die Summa einer Theorie der Ideen zu umfassen: die Aufgabe der Interpretation von Kunstwerken ist: das creatürliche Leben in der Idee zu versammeln. Fest-

zustellen. – Verzeih wenn dies alles nicht verständlich sein sollte. Deine Grundkonzeption hat mich durchaus erreicht. Mir stellt sie sich letzten Endes in der Einsicht dar: daß alles menschliche Wissen wenn es sich soll verantworten können, die Form der Interpretation haben muß und keine andere und daß die Ideen die Handhaben feststellender Interpretation sind. Nun käme es auf eine Lehre von den verschiedenen Arten von Texten an. Platon hat im Symposion und Timaios den Umkreis der Ideenlehre als den von Kunst und Natur abgesteckt; die Interpretation historischer oder heiliger Texte ist vielleicht in keiner bisherigen Ideenlehre vorgesehen. Sollten Dir diese Überlegungen trotz ihrer Dürftigkeit die Möglichkeit einer Äußerung gewähren, so würde ich mich sehr freuen. Jedenfalls werden wir einander auf diesem Gebiet noch oft begegnen müssen. (Briefe, 321-324) Eine Antwort Rangs ist nicht erhalten. Weihnachten 1923 schrieb Benjamin ihm: Die andere Bitte betrifft meinen letzten Brief über die »Ideen«, in dem ich erstmalig Gedanken skizziert habe, auf die ich im Laufe meiner Arbeit vielleicht werde zurückgreifen müssen. Auch diesen Brief mir zu gelegentlicher Verfügung bereitzuhalten würde ich Dich bitten. (Briefe, 326)

Früher schon, am 18. 11. 1923, hatte Benjamin den Freund ganz unmittelbar um Hilfe gebeten: Meine Arbeit [...] stellt mich gerade jetzt vor zwei Probleme, zu denen mir Deine Äußerung überaus wichtig wäre. Ich will sie beide hier in äußerster Abkürzung stellen. Das erste betrifft den Protestantismus des 17ten Jahrhunderts. Ich frage mich: woher rührt es, daß gerade die protestantischen Dichter (die schlesischen Dramatiker waren Protestanten, und zwar nachdrückliche) einen im höchsten Grade mittelalterlichen Ideenschatz entfalten: extrem drastische Todesvorstellung, völlige Totentanzatmosphäre, Auffassung der Geschichte als große Tragödie. Die Unterschiede vom Mittelalter sind mir wohl geläufig, allein ich frage: wie konnten gerade diese höchst mittelalterlichen Vorstellungskreise bannend damals wirken? – Das war die eine Frage. Ein Wort von Dir dazu wäre mir sehr wesentlich. Ich vermute im Zustand des damaligen Protestantismus wäre Aufschluß, der mir nicht erreichbar ist, darüber zu finden. Das Zweite betrifft die Theorie der Tragödie, über die mich zu äußern ich nicht vermeiden kann. Ich weiß aus unsern Gesprächen daß Deine Anschauungen hier fest umrissen sind. Weißt Du einen Weg, auf dem Du sie wenigstens im Wichtigsten mir mitteilen könntest. Ich entsinne mich, daß wir uns in dieser Frage sehr gut verstanden, leider aber an Einzelheiten (wie das Verhältnis von Tragödie und Prophetie u. a.) nicht mit genügender Klarheit. (Briefe, 312) Einem Brief Benjamins vom 26. 11. 1923 ist zu entnehmen, daß Rang seinen Bitten sogleich entsprochen hat: Für Deine

*Notiz über den Protestantismus bin ich Dir sehr dankbar. Sie hat mir viel Licht gegeben. An die Tragödentheorie bin ich in den letzten Tagen nicht mehr gegangen.* (Briefe, 318) Während die Notiz über den Protestantismus nicht überliefert ist, blieben Rangs Mitteilungen zur Tragödentheorie erhalten. Es handelt sich dabei um eine Abschrift aus seinem Tagebuch mit dem Titel »Agon und Theater«; sie wurde in der Ausgabe von Benjamins »Briefen« nach dem Original im Nachlaß Rangs abgedruckt (s. Briefe, 333). Im Benjamin-Archiv befindet sich eine in Einzelheiten abweichende Abschrift von Benjamins Hand, die im folgenden wiedergegeben wird.

### Agon und Theater

Agon kommt vom Totenopfer. Der zu Opfernde darf entlaufen wenn er schnell genug. Seitdem über blasse Angst vor dem Toten, der den Überlebenden als Opfer heischte, der Glaube wieder siegte daß der Tote liebend segne. Oder: nicht der Tote aber ein höherer Toter noch. So wird Agon Gericht des Gottes über den Menschen und des Menschen über Gott. Das athenisch-syrakusanische Theater ist Agon (vgl. das Wort Agonist). Und zwar ein solcher Agon, in dem im Gericht gegen Gott ein höherer Heiland-Gott erbetet wird. Der Dialog ist ein Wettreden, d. i. Wettlaufen. Sowohl die beiden Stimmen, die den Menschen bzw. den Gott verklagen und entschuldigen wie beider zu dem gemeinsamen Ziele, dem zu sie entlaufen. Dieses ist das jüngste Gericht über Götter und Menschen. Der agonale Lauf ist auch im Theater noch Totenopfer, siehe das Opfer des Archon Basileus. Der agonale Lauf ist auch im Theater Gericht, denn er stellt das jüngste Gericht vor. Er schneidet das Amphitheater des beliebig zeitlangen Wettlaufs entzwei und setzt die räumliche Grenze der Skene. Aus der linken Unheilstür laufen die Agonisten hervor. Sie durchlaufen – durch das Medium des Chors – sympathetisch das Halbrund der Gemeinde um den Opferaltar herum und enden in der Heilstür rechts. Als jüngstes Gericht nimmt dieser Wettlauf die mensch-göttliche Vergangenheit in sich, der Lauf vollzieht sich im Bild der den Lauf schon vollendet habenden großen Toten. Die Gemeinde anerkennt das Opfer, den Tod, aber dekretiert zugleich den Sieg, so dem Menschen wie dem Gott.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 853

Am 20. I. 1924 kam Benjamin auf Rangs Aufzeichnung über »Agon und Theater« zurück: *Der erste Tag, an dem ich, nach längerer Pause wieder intensiv von der Literatur fort auf eignen Überlegungen und Gedanken zu meiner Arbeit mich wende, veranlaßt mich sogleich, auf Deine Beiträge zu diesen zurückzugreifen. Und damit, allerdings nur erst mittelbar, auf Literatur. Es ist nämlich für mich sehr wichtig, zu*

erfahren, welche Belege für eine Herleitung der Tragödie aus dem Agon außer dem Worte Protagonist sich angeben ließen, und auch ob die Deutung jenes Wortes für den Schauspieler in Deinem Sinne sichergestellt ist. Damit hängt die weitere Frage zusammen, ob der Opferaltar im Mittelpunkt der antiken Bühne, sowie ein altes Lösungsritual des Entlaufens und um den Altar Herumlaufens wissenschaftlich kurrente Fakten sind und, falls Du etwa darüber unterrichtet bist, wie sich die wissenschaftliche Auffassung dieser Tatbestände bisher präsentiert hat, falls sie – wie ich für möglich halte – von der Deinigen abweichend gewesen ist. Wichtig ist mir weiter aus Deinen Beiträgen besonders noch der Schlußsatz der Notiz »Agon und Theater«, deren Abschrift Du mir sandtest. Diesem Schlußsatz möchte ich entnehmen, daß doch der Schluß der Tragödie von einer sichern Sieghaftigkeit des Menschheilgott-Prinzips irgendwie entfernt ist und daß auch da eine Art von non-liquet als Unterton zurückbleibt. – Ich will ja auf die Theorie der Tragödie (welche wohl oder übel: unsere wird sein müssen) nur im Vorübergehen mich einlassen, gerade wegen dieser Kürze aber muß ich Präzision erstreben. – Wie das Ganze sich ausnehmen wird, wenn es fertig ist, weiß ich garnicht. Nur soviel steht mir fest, daß ich meine ganze Energie während der nächsten Zeit werde hineinlegen müssen. (Briefe, 332) Wenige Tage später, in einem Brief zu Rangs Geburtstag am 28. Januar, drängt Benjamin noch einmal: Verzeih, wenn ich sogar in diesen Feiertagsbrief meinen alltäglichen Philologensorgen Einlaß gewähre. Aber die Arbeit brennt nun so unter den Händen, daß auf einmal alles endlos Verschobene auf seiner Erledigung besteht. Und für die Frage des griechischen Theaters bin und bleibe ich auf Dich allein angewiesen. Mir wäre sehr wichtig zu wissen, ob irgendein nachweislicher Zusammenhang, sei es historischer, sei es rein sachlicher Art zwischen der dianoetischen Dialogform besonders des Sophokles und Euripides und dem attischen Gerichtsverfahren besteht und, falls er existieren sollte, in welchem Sinne er zu verstehen wäre. In der Literatur fand ich darüber nichts, aus eigener Un-Kenntnis kann ich die Frage nicht entscheiden und sie liegt doch auf der Hand. (Briefe, 334 f.) Rangs Antwort vom 28. 1. 1924 blieb in einer Abschrift erhalten: »Recht hast Du, wenn Du über den Schlußsatz meiner Aufzeichnung »Agon und Theater« schreibst: »Diesem Schlußsatz möchte ich entnehmen, daß doch der Schluß der Tragödie von einer sicheren Sieghaftigkeit des Menschheilgottprinzips irgendwie entfernt ist und daß auch da eine Art von non-liquet als Unterton bleibt.« Durchaus ist dies meine Meinung. Die jeweils gefundene tragische Lösung ist zwar Erlösung, aber problematische, im Gebet postulierte, aber nicht so realisierte, daß nicht sie auch wieder einen Zustand setzte, der neuer



Lösung = Erlösung bedürfte. Oder – in der Gestalt des Wettlaufs gesagt –: der erreichte Heilsgott beendet einen Akt, aber ist nicht die Endstation der rennenden Seele, ist ein jeweiliges Gnadenschicksal, aber nicht die Gewähr, nicht die Voll-Ruhe, nicht das Evangelium schlechthin; der Zorn, das Opferheischen, die Seelenflucht vor dem Geschick kann immer auch unter ihm neu einsetzen. Daher die antike Tri- oder Tetralogie; diese stellt Phasen des erlösenden Laufs dar. – Belege für die Herleitung der Tragödie aus dem Agon besitze ich im Sinne von Literaturnotizen keine. Aber außer dem Wort (Prot) Agonist mache ich Dich aufmerksam auf den Thespi- Wa g e n., den car naval, der den Himmels-Umschwung der Gestirne nachfährt, aber nicht in der gesetzten (astrologischen) Ordnung, sondern (in der Schaltzeit) in ihrer Auflösung so, daß hier die Ekstase aus der Angst sich vordrängen kann; das freie Wort (dictamen) das Gesetz überheben kann; der neue Gott (Dionysos) die alten überwinden kann. Ich verweise da auf meinen Carneval-Aufsatz [s. Florens Christian Rang, Historische Psychologie des Karnevals, in: Die Kreatur 2 (1927/28), 311-343]. Die Tragödie ist der Bruch der Astrologie und also das Entlaufen aus dem Sternlauf-Geschick. – Ob unsere archäologische, religionsgeschichtliche Fachwissenschaft davon Kenntnis hat und es auch aus antiken Worten zu begründen vermag, darüber vermag ich Dir leider gar nichts zu sagen; ich bezweifle es aber sehr ... Dagegen wird auch Dir bekannt sein (was ja bzgl. der Pyramiden, der babylonischen Stufentempel, der gotischen Dome von den Architekten im Einzelnen nachgewiesen ist), daß die Form der sakralen Bauwerke, im Kulturkreis der astrologischen Religion (der ganz Europa umfaßt), die uranische ist: in irgend einem Sinne eine Abbildung des Kosmos. Des geschlossenen Schicksals. Nun liegt neben dem Circus – der nichts anderes ist wie die bauliche Fixierung des Rundlaufs des am Grabe des Herren, d. i. am Altar, zum Opfer für diesen bestimmten Menschen, der von seinem Opfergeschick sich löst, indem er denselben Gott (Ahngott, Heros) im Umschwung sich zum Heilgott gewinnt, der ihm als Unheil-, als Tod-bringender Gott im Anfang fordernd gegenstand, – ich sage, neben diesem Circus, der schon im Kreise der Astrologie, des Schicksals, eine Erlösung anerkannte, liegt der theatralische Halbkreisbau, der aus diesem Kreise einen Ausgang gewährt. Jener Todes- und Lebenslauf des Opfere Menschen aber ist auch schon ein agon: ein Kampf zwischen Entfliehendem und Verfolgern; wird es vollends aber dadurch, daß er in die Möglichkeit der Freiheit setzt, in ihrer Voraussetzung geführt wird. Der im astrologischen Circus zum Altar Gelangte wird zwar nicht geopfert, gehört aber nun dem Gott mit seinem Leben als lebenslänglich verhaftet; der aus ihm

Entlaufene – im Theater-Halbcircus – ist freier Mensch. Das aber ist der Sinn des griechischen Agon auf seiner nicht-mehr-astrologischen Stufe: das Siegbewußtsein des Menschturns gegen die hieratische Verstarung. Ich fürchte aber, für die Entstehungsgeschichte der Bauform des antiken Theaters – des Halbcircus – sind die facharchitektonischen Studien noch nicht bis in diese religionswissenschaftlichen Bereiche gedungen. [Absatz] Deine Anfrage nun in Deinem heutigen Brief über den Zusammenhang des theatralischen Dialogs, bei Sophokles und Euripides insbesondere, mit dem attischen Gerichtsverfahren kann ich leider auch nur so im Allgemeinen beantworten, ohne positive Detailkenntnisse und -Angaben. Der antike Prozeß – der Strafprozeß insbesondere – ist Dialog, weil gebaut auf die Doppelrolle von Kläger und Beklagtem (ohne Offizialverfahren). Er besitzt seinen Chor; teils in den Schwurgenossen (denn z. B. im altkretischen Recht traten die Parteien den Beweis mit »Eideshelfern« an, d. h. mit Leumundszeugen, die sich – ursprünglich auch mit Waffen im Kampf, d. h. im Ordal – für die Treue und das Recht ihrer Partei verbürgten); teils in dem Aufgebot der das Gericht um Erbarmen anflehenden Genossen des Beklagten (vgl. die Apologie des Sokrates von Plato); teils endlich in der richtenden Volksversammlung. Dieser Dialog, der ganze Prozeß überhaupt, ist aber ursprünglich Waffengang, Rechts-Verfolgung; der Gekränkte ist hinter dem Kränker mit dem Schwert her (wobei Civil- und Strafrecht keinen Unterschied macht); Recht wird Volksrecht erst aus Selbsthilfe (der Sippe gegen die Sippe). Das eigentlich Prozessierte aber, der pro-cessus – und das Recht gegen die Rache Abgrenzende – ist die Hereinstellung dieses Rechtslaufs in den Lauf der Gestirne. Das »Ding« im germanischen Recht – dies aber ist alt-arisch, gilt auch für Hellas – kann gehalten werden nur von Sonnenauf- bis Untergang; bis die Sonne untergeht, muß mit der Verurteilung gewartet werden, weil der Retter, der Streithelfer, noch erscheinen könnte. Das »echte Ding« fügt sich nun auch in den Mondlauf; hält sich monatlich (ich glaube, an den Neumonden). Ich bin bzgl. des attisch-römischen Prozesses nicht im Einzelnen orientiert; aber sicher ist auch da der Rechtslauf religiös gebündelt durch den Gestirnlauf (wobei bestimmte Constellationen »feriae« ergeben – Tage, an denen Gericht nicht zu halten ist, u. dergl.). Aber für attisches Recht (dem das römische folgt) ist das Wichtige und Charakteristische auch hier der dionysische Durchschlag, der, um mit den Worten meines Carneval-Aufsatzes zu sprechen, Triumph der Außerordentlichkeit über die Ordentlichkeit – daß nämlich das trunkene, das ekstatische Wort die reguläre Verzikkelung des Agons durchbrechen durfte – daß die in den Formen unterdrückte Menschlichkeit (ihrerseits oft in ebenso fast unmenschlichen Formen) wild

herausplatzen durfte – daß ein höheres Recht aus der Überzeugungskraft der lebendigen Rede erwuchs, als aus dem Processus der mit Waffen oder in gebundenen Wortformeln sich widerstrebenden Sippen. Das Ordal wird durch den Logos hier in Freiheit durchbrochen. Dies scheint mir zutiefst die Verwandtschaft zu sein von Gerichtsprozeß und Theater-Drama in Athen. Denn auch das Drama ist die dionysisch verlebendigte Mysterienfeier des Sonnenwendlaufs. Sophokles und Euripides aber haben dabei keine grundlegende Bedeutung; sie sind nur Fortbildner. Die Entwicklung hebt mit Aeschylus an.« (Briefe, 335–338) – Rang erlebte die Fertigstellung des Trauerspielbuches nicht: 1924 war er noch auf Capri mit Benjamin zusammen (s. Briefe, 356, 371), kurz danach starb er in Hohemark im Taunus.

Rang war es auch gewesen, der die persönliche Beziehung zwischen Benjamin und Hofmannsthal hergestellt hatte (s. 813–818 sowie Bd. 2), in dessen »Turm« Benjamin *die schöpferische Probe auf die Analyse eines (in der Tat nur dem Oberflächlichen und im Oberflächlichen) vergangenen Zustandes des deutschen Dramas* (Briefe, 438), die Probe eben auf sein Trauerspielbuch gemacht sah. Schon vor dem Beginn von dessen Niederschrift heißt es in einem Brief an Rang: *Heute früh begann ich das Gerettete Venedig, das er vor Jahren nach Thomas Otway gedichtet hat, für meine Trauerspielabhandlung zu lesen. Kennst Du es?* (Briefe, 321) 1925, als das Trauerspielbuch abgeschlossen war, forderte Hofmannsthal von Benjamin *ein privates, persönliches Gutachten über den »Turm«, eine Umdichtung von Calderons »Leben ein Traum«, die er herausbrachte* (Briefe, 377); dieses Gutachten lieferte Benjamin in seinem Brief an Hofmannsthal vom 11. 6. 1925 (s. Briefe, 384–387, auch Bd. 3, 613–615). Im Anschluß an die Ausführungen über den »Turm« selbst bezog Benjamin sich direkt auf das Trauerspielbuch: *Es wäre mir empfindlich, wenn mit diesen wenigen Worten ich etwas Fremdes Ihnen vorgetragen haben sollte, wenn die Gedanken meines neuen Buches darin dem Geiste Ihres Werkes unziemlich begegnet wären. Ich hoffe, dem ist nicht so und diese Gedanken werden Sie nicht hindern, bei gelegener Zeit einen Blick in das Manuscript zu werfen, das Ihnen mit gleicher Post zugeht.* (Briefe, 387) Die Verbindungen sind evident, die zwischen dem *Ursprung des deutschen Trauerspiels* und Benjamins beiden Besprechungen des »Turms« bestehen (s. Bd. 3, 29–33 und 98–101).

#### *Zum Scheitern der Habilitation*

Sein Ziel, auf Grund des Trauerspielbuches an der Frankfurter Universität habilitiert zu werden, erreichte Benjamin nicht. »Er hatte

damals schon die Beziehung zur Universität und ihrer Art von Wissenschaftsbetrieb verloren, und das Scheitern des Versuchs, zu dem er sich verpflichtet fühlte, rang ihm, so sehr dessen Umstände ihn erbittern mußten, doch zugleich einen hörbaren Seufzer der Erleichterung ab, der in seinen Briefen zu spüren war. Er wußte viel zu gut, wie und womit in akademischer Fachphilosophie und akademischer Literaturgeschichte gespielt wird. Durch die Rücknahme der Arbeit hat er sich aber um die Möglichkeit gebracht, der Druckausgabe ein Vorwort voranzuschicken – ich besitze es noch –, das die Schmach der Universität, die sie abgelehnt hat, verewigt hätte. Denn man darf wohl sagen, daß diese Arbeit [...] zu den bedeutendsten und bahnbrechendsten Habilitationsschriften gehört, die je einer philosophischen Fakultät vorgelegen haben. Ihre Ablehnung, die Benjamin endgültig auf den Weg des freien Schriftstellers oder besser des »homme de lettres« verwies, der sich den Unterhalt mit der Feder verdienen mußte, war ein Symbol des Standes der Literaturwissenschaft und der Geistesverfassung der Gelehrten in der jetzt oft gepriesenen Weimarer Zeit. Noch als alles vorüber war, lange nach dem Zweiten Weltkrieg, konnte ein hochgebildeter Vertreter dieser Wissenschaft [Erich Rothacker] es sich leisten, über das Scheitern dieses akademischen Versuches den ruchlos-frechen Satz zu Papier zu bringen: »Geist kann man nicht habilitieren.« (G. Scholem, in: *Über Walter Benjamin*, a. a. O., 146 f.) – Benjamin hatte *unter Vorlage zumal des Essays über die Wahlverwandtschaften [...] in Übereinstimmung mit einem [Frankfurter] Universitätslehrer* – dem schon erwähnten Germanisten Franz Schultz – sich vorgesetzt, *die Arbeit über das Trauerspiel zu schreiben und vorzulegen* (Briefe, 399). Schultz gab Benjamin *die sehr genaue Hoffnung [...] – wenn auch nicht das bindende Versprechen – auf Grund einer neuen dementsprechenden Arbeit meine Habilitation für Literaturgeschichte zu befürworten* (Briefe, 376). Von Anfang an sah Benjamin jedoch Konflikte zwischen einer Tätigkeit als Privatdozent und dem voraus, worum es ihm ging; schon im November 1923 schrieb er: *Ich sehe – selbst mit Habilitation – keine Möglichkeit meinen Aufgaben auch nur halbwegs ungeteilt mich zuwenden zu können.* (Briefe, 311) Auch Politik spielte hinein, und das nicht nur als Antisemitismus, der Benjamin eine Habilitation in Heidelberg ungeraten erscheinen ließ (s. 871). Als er sich entschloß, zu Rangs politisch-philosophischer Position öffentlich, durch die »Zuschrift« zu dessen »Deutscher Bauhütte« sich zu bekennen (s. Bd. 4, 791 f.), schrieb er an den Freund: *Ein Hauptbedenken, das ich vor dem Schreiben zu berücksichtigen hatte, war meine schwebende Frankfurter Habilitationsangelegenheit. Die Empfindlichkeit einzelner Fakultäts-*

mitglieder in den in Rede stehenden Dingen kann kaum überschätzt werden. Hinzukam, daß mein besonderer Gönner *w e i t* rechts steht und daß gerade in Frankfurt die Schrift wohl unter die Leute kommen dürfte. Ich habe diese Bedenken weniger im Schreiben überwunden als daß ich sie im Abschicken bei Seite setze. (Briefe, 315 f.) Zunächst freilich schienen die Habilitationsaussichten in Frankfurt eher günstig zu sein, wie ein Brief vom 5. 12. 1923 zeigt: *Meine Frankfurter Chancen haben sich erheblich gebessert, aber die Zukunft der Universität ist Gegenstand skeptischer Gerüchte, die freilich auch skeptisch aufzunehmen sind. [Hermann August] Korff ist weg. Die Angelegenheit ist bereits in einer Fakultätssitzung erwähnt worden und es hat sich kein Widerspruch erhoben. Man erwartet dort meine Arbeit.* (Briefe, 319) Noch am 19. 2. 1925, kurz bevor Benjamin die Arbeit schließlich einreichte, heißt es in einem in Frankfurt geschriebenen Brief: *Die Dinge liegen nicht ungünstig: Schultz ist Dekan; auch sonst ist einiges praktisch gelagert. Vor fast allem, was mit dem glücklichen Ausgang gegeben wäre, graut mir: Frankfurt voran, dann Vorlesungen, Schüler, etc. Dinge, die die Zeit mörderisch angreifen, da ohnehin ihre Ökonomie nicht meine starke Seite ist.* (Briefe, 373) Am 6. 4. 1925 jedoch – Schultz hatte die Arbeit inzwischen im Manuskript erhalten – hat Benjamin die nicht unerwartete, dennoch entnervende Unzuverlässigkeit der meine Angelegenheit entscheidenden Instanz zu beklagen: *Dieser Professor Schultz, der wissenschaftlich wenig bedeutet, ist ein gewiegter Weltmann, der wahrscheinlich in manchen literarischen Dingen eine bessere Nase hat als junge Caféhaus-Besucher. Aber mit dieser Affiche seiner intellektuellen Talmi-Kultur ist auch bereits erschöpfend über ihn gehandelt. In jeder andern Hinsicht ist er mittelmäßig, und was an diplomatischem Geschick ihm eignet, wird durch eine Hasenfüßigkeit paralysiert, die sich in korrekten Formalismus kleidet.* (Briefe, 375) Schultz hatte sich noch vor Einlieferung der Arbeit zurückgezogen; er plädierte für Ästhetik, bei welcher Sachlage seine Stimme natürlich nicht ganz so maßgebend bleibt. Wie dem nun sei – von einer Habilitation kann nur die Rede sein, wenn er mit größter Verve für mich eintritt. Wiewohl ein abenteuerlich genauer Apparat sein Staunen weckte, kann ich das mit Gewißheit nicht erwarten. Denn schließlich spielt tausenderlei hinein, und auch Ressentiment. Wie er dann zu Salomon, sogar mit anständiger Selbstironie äußerte, das einzige, was er gegen mich habe, wäre, daß ich nicht sein Schüler sei. Die ganze Arbeit kennt bisher nur Salomon, der sich denn auch meiner Ansicht, daß sechs sich damit habilitieren könnten, nicht verschließt. (Briefe, 376)

Der formelle Habilitationsantrag Benjamins datiert vom 12. 5. 1925:

*An die hohe philosophische Fakultät der  
Universität Frankfurt am / Main*

*Der Unterfertigte sucht hierdurch ergebenst die Habilitation als  
Privatdozent für das Fach der Ästhetik an der Universität Frankfurt  
a/Main nach.*

Walter Benjamin  
Dr phil

Frankfurt a/Main

12 Mai 1925

Beilagen

- 1) Sechs Abgangszeugnisse der Universitäten Freiburg i. Br., Berlin, München, Bern
- 2) Doktordiplom
- 3) Führungszeugnis
- 4) Lebenslauf
- 5) des Gesuchstellers Doktordissertation »Der Begriff der Kunst-  
kritik in der deutschen Romantik«
- 6) des Gesuchstellers »Goethes Wahlverwandtschaften«
- 7) des Gesuchstellers Übertragung »Tableaux Parisiens par Ch. Bau-  
delaire«
- 8) des Gesuchstellers »Ursprung des deutschen Trauerspiels« als Ha-  
bilitationsschrift
- 9) Erklärung des Kommissars bei der Universität Frankfurt a/Main
- 10) des Gesuchstellers »Schicksal und Charakter«

Druckvorlage: Manuskript im Archiv der ehemaligen philosophischen  
Fakultät der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt a. M.

Ende Mai scheint Benjamin schon kaum noch Hoffnung gehabt zu haben; er berichtete Scholem: *Ich sitze wieder in Frankfurt, in einer der ewigen Warteperioden, in welche sich die hiesige akademische Unternehmung gliedert, wenn nicht auflöst. Seit einer Woche liegt mein formelles Habilitationsgesuch bei der Fakultät. Meine Chancen sind so unerheblich, daß ich mit der Bewerbung bis zuletzt gezögert habe. Denn indem die Habilitation für deutsche Literaturgeschichte mir wegen meiner »Vorbildung« zuletzt und unwiderruflich als unmöglich erklärt wurde, war ich auf »Ästhetik« verschlagen und hier drohen von neuem die Widerstände von [Hans] Cornelius. Denn er hat einen Lehrauftrag für »Allgemeine Kunstwissenschaft«, welche mit der Ästhetik zusammen in einem Fach rangiert. Dazu kommt die Unzuverlässigkeit von Schultz, der sich zwar mir gegenüber keine Blöße geben will und über die Arbeit einige kurze Worte notgedrungen höchster Anerkennung fallen ließ, aber auch keine Lust hat, sich*

anzustrengen. So kann derzeit kein Mensch sagen, was dabei herauskommt. Ich zähle in der Fakultät eine Anzahl wohlwollend neutraler Herren, weiß aber niemanden, der die Sache eigentlich führen sollte. Wird die Sache vornherein abschlägig beschieden, so weiß ich es in wenigen Tagen. Wahrscheinlicher ist, daß eine Kommission bis Ende des Semesters an der Arbeit sitzen wird und ich froh sein muß, wenn es vor den Sommerferien noch zur Entscheidung kommt. Freilich werde ich wohl unter diesen Umständen kaum die ganze Zeit hier sitzen, sondern die Wartezeit, wenn irgend möglich in Paris, sonst in Berlin abmachen. Die Angelegenheit von welcher Seite ich sie auch sehe, bleibt dubios selbst vom materiellen Standpunkt aus. Die eigentliche Universitätskarriere einzuschlagen, liegt mir ferner und ferner, aus tausend Gründen. »Ästhetik« ist einer der schlechtesten Starts – zudem – für diese Laufbahn. Und alles was schließlich absehbar ist, sind 180 M monatlicher »Beihilfe«. Aber irgend ein Gewicht, das all dies schon kaum mehr besaß, hat es wieder erhalten, durch die miserable Wendung meiner Vermögens- oder vielmehr Einkommensverhältnisse. (Briefe, 379 f.) In demselben Brief, aber mehrere Tage später schrieb Benjamin: Meine Angelegenheiten sind indessen nicht weiter gerückt. Heute abend dürfte sie in einer Fakultätssitzung vorkommen. Meine Hoffnung stimme ich zusehends mehr herab; die Ressortfrage liegt zu schwierig. Vor zwei Jahren hätte ich angesichts dieser Lage der Dinge die heftigste moralische Entrüstung aufgebracht. Heute durchschaue ich den Mechanismus dieser Institution zu sehr um das zu vermögen. (Briefe, 382) Im Hinblick auf einen möglichen Besuch Scholems in Deutschland meint Benjamin: Von meiner [Dozentur] verspreche ich – zuhöchst – mir eine brennend rote, späte Kakteenblüte. Unbeschadet dieser Erwartung aber werde ich wohl Ende dieser Woche Frankfurt verlassen, sei es, daß bis dahin eine negative Entscheidung fiel, sei es, daß mein akademischer Astralleib die Wanderung durch das Labyrinth der Kommissionsberatungen wird antreten müssen. (Briefe, 384) Am 11. 6. 1925 schrieb Benjamin aus Berlin an Hofmannsthal: Ende des Monats nämlich werde ich möglicherweise ein weiteres Mal nach Frankfurt fahren. Die Entscheidung über meine akademischen Pläne und damit einen, wie auch immer brüchigen, Rahmen für die nächste Zukunft ist dann fällig. (Briefe, 389)

Indessen ließ man in Frankfurt sich Zeit. Über das Procedere der Fakultät wurde Scholem am 21. 7. 1925 informiert: Es wollte zu keiner Klarheit über die schwebenden Angelegenheiten kommen und daher vertagte ich Berichte an Dich. Nun ist das soweit: ich hoffe, Du bist indessen nicht böse geworden und einige Ausführlichkeit wird Dich entschädigen. Zu dieser kann ich im ersten Punkte, dem Abbruch

meiner frankfurter Vorhaben, mich allerdings nicht entschließen. Es war alles soweit, daß Anfang Juli meine vierte oder fünfte Reise dorthin hätte von statten gehen sollen, als durch meine Schwiegereltern ein Brief des Romanisten [Matthias] Friedwagner mich erreichte, der nach Wien die gänzliche Aussichtslosigkeit meiner Schritte meldete. Die Freundschaft für meinen Schwiegervater hatte ihn zu sondieren veranlaßt und da stellte sich denn heraus, daß die beiden alten Kraxen Cornelius und [Rudolf] Kautzsch, der erstere vielleicht wohl- der zweite eher übelwollend von der Arbeit denn doch gar nichts verstehen wollten. Als bald wandte ich mich an Salomon um genauere Auskunft. Dieser konnte auch nichts ermitteln, als daß allgemein man zur schleunigsten Rücknahme des Gesuches riete, um die offizielle Zurückweisung mir zu ersparen. Freilich hatte Schultz (als Dekan) mir die Versicherung erteilt, solche in jedem Falle mir ersparen zu wollen. Er ließ nichts von sich hören. Zu der Annahme, daß er höchst illoyal vorging habe ich triftige Gründe. Alles in allem bin ich froh. Die altfränkische Postreise über die Stationen der hiesigen Universität ist nicht mein Weg, – Frankfurt nach dem Tode von Rang geradezu die bitterste Wüste. Indessen habe ich doch das Ansuchen nicht zurückgezogen, da ich willens bin, der Fakultät das ganze Risiko einer negativen Entscheidung zu überlassen. Wie die Dinge weiter verlaufen sollen, ist ganz dunkel. Natürlich ist eine Revision zum Bessern wohl gänzlich ausgeschlossen, trotzdem Literaturgeschichte infolge einiger neuer Veränderungen im Lehrkörper zur Zeit sehr schwach besetzt ist. Auch wäre für mich das erste in solchem Falle, daß ich im Winter mich beurlauben ließe. – Soviel über das letzte Stadium dieser Unternehmung. Mit der Weigerung meiner Eltern im Falle einer Habilitierung mich aufzubessern, der Wendung zum politischen Denken, dem Tode von Rang ist im vergangenen Jahre eine Voraussetzung nach der andern für diese Unternehmung dahingefallen. Das kann nichts daran ändern, daß eine derart schnöde Spielerei mit meinen Bemühungen und Leistungen im Falle ich noch heute an dem Projekt hinge mich bis aufs äußerste reizen und erbittern würde. Es ist recht beispelloso, daß eine Arbeit wie die meinige in Auftrag gegeben und sodann dergestalt ignoriert wird. Denn – soviel erinnere ich aus dem vorletzten Stadium des Verlaufes, über den ich doch wohl an Dich berichtet habe – es war schließlich Schultz, der vor der Fakultät sich meiner Habilitation für »Literaturgeschichte« widersetzte und diese dadurch auf den gegenwärtigen Stand hinausführte. (Briefe, 391–393) Schultz, in seiner Eigenschaft als Dekan der philosophischen Fakultät, hatte am 27. 5. 1925 Cornelius – den für Ästhetik zuständigen Fachvertreter – aufgefordert, ein Gutachten über Benjamins Arbeit zu erstellen. Dieses – das den Herausgebern



leider nicht zugänglich war – lag am 7. 7. 1925 vor. Am 27. 7. 1925 legte sodann Schultz in einem Brief Benjamin nahe, sein Habilitationsgesuch zurückzuziehen; dabei nahm Schultz auf das Gutachten von Cornelius ausdrücklich Bezug. Ein Brief Benjamins vom 2. 8. 1925 an Hofmannsthal charakterisiert die Vorgänge: *Meine Frankfurter Unternehmung [ist] inzwischen zum negativen Beschlusse so gut wie gediehen und man trägt mir an, freiwillig das Gesuch um Habilitation zurückzuziehen. Blicke ich auf den verschlungenen Gang der Dinge zurück, so habe ich allen Grund der innren und äußren Überzeugung, welche mehr und mehr mir verwehrte, einen Ort fruchtbarer, und vor allem, lauterer, Wirkung in der heutigen Universität zu achten, mich zu freuen. Denn wieviel unfruchtbare Entrüstung wieviel Galle würde in jedem andern Falle eine Behandlung, wie man sie mir angedeihen ließ, in mir erweckt haben. [...]. Gewiß erscheint es wertvoll, liegt es nahe, mit der lebendigen Rede vor Jüngere treten und sie gewinnen zu können: aber der Ort an dem das geschieht und die Auslese der Menschen, die er trifft, ist nicht gleichgültig. Und so gewiß es außerhalb der Hochschule heute noch keinen gibt, der die Fruchtbarkeit des Wirkens gewährleistet, so gewiß scheint mir, daß die Hochschule selber mehr und mehr die Lauterkeit ihrer Lehrquellen trübt. Gedanken dieser – nur angedeuteten – Richtung sind es, die mich verschmerzen lassen, daß heute und früher auch eine Intervention, wie Ihre Güte sie vorsah, in Frankfurt nicht zum Ziele mehr geführt hätte.* (Briefe, 399 f.) Benjamin zog den Habilitationsantrag zurück. Ob das am 21. 9. 1925 – eine Passage in einem Brief an Scholem von diesem Tag muß nicht unbedingt in diesem Sinn interpretiert werden (s. Briefe, 404) – geschehen war, ist nicht sicher, aber wahrscheinlich. Jedenfalls wurden die von Benjamin eingereichten Unterlagen im Oktober 1925 durch die philosophische Fakultät zurückgeschickt. – Am 5. 4. 1926 schrieb Benjamin an Scholem über neuere Arbeiten, deren nicht viele entstanden seien: *Am erwähnenswertesten die zehnzeilige Vorrede, die ich zum Trauerspielbuch an die Adresse der Universität Frankfurt geschrieben habe und die ich zu meinen gelungensten Stücken zähle.* (Briefe, 416) Diese Vorrede zum Trauerspielbuch – deren Datum zweifellos fingiert ist – lautet:

*Ich möchte das Märchen vom Dornröschen zum zweiten Male erzählen.*

*Es schläft in seiner Dornenhecke. Und dann, nach so und so viel Jahren wird es wach.*

*Aber nicht vom Kuß eines glücklichen Prinzen.*

*Der Koch hat es aufgeweckt, als er dem Küchenjungen die Ohr-*

*feige gab, die, schallend von der aufgesparten Kraft so vieler Jahre, durch das Schloß hallte.*

*Ein schönes Kind schläft hinter der dornigen Hecke der folgenden Seiten.*

*Daß nur kein Glücksprinz im blendenden Rüstzeug der Wissenschaft ihm nahe kommt. Denn im bräutlichen Kuß wird es zu-beißen.*

*Vielmehr hat sich der Autor, es zu wecken, als Küchenmeister selber vorbehalten. Zu lange ist schon die Ohrfeige fällig, die schallend durch die Hallen der Wissenschaft gellen soll.*

*Dann wird auch diese arme Wahrheit erwachen, die am altmodischen Spinnrocken sich gestochen hat, als sie, verbotnerweise, in der Rumpelkammer einen Professorentalar sich zu weben gedachte.*

*Frankfurt a/M, Juli 1925*

Druckvorlage: Briefe, 418

Am 18. 9. 1926 kam Benjamin, wiederum in einem Brief an Scholem, noch einmal auf die Frage einer Vorrede zum Trauerspielbuch zurück: *Die Vorrede dazu macht mir Kummer. Den einzig gangbaren, von Dir vorgeschlagenen Weg einer Bemerkung von abschließender Sachlichkeit, habe ich mir durch den Umstand verschlossen, daß ich die Arbeit (wahrscheinlich sehr töricht!) um der »Ablehnung« zu entgehen, zurückzog. Und daher bleibe ich weiter unschlüssig, was zu tun, weil ich sie nur sehr ungern ohne ein Wort über Entstehung und Kindheitsschicksal heraus lassen würde.* (Briefe, 433 f.) Die 1928 erschienene Buchausgabe enthält keinen Hinweis auf die akademische Vorgeschichte der Arbeit. Sie hatte indessen auch eine Nachgeschichte, die, nicht ohne Ironie, in derselben Fakultät spielte, welche Benjamins Untersuchung refüsiert hatte. Ebendort wurde im Februar 1931 Adorno für das Fach Philosophie habilitiert. Nicht nur, daß Adorno in seiner Habilitationsschrift sich wiederholt und nachdrücklich auf Benjamins Trauerspielbuch bezog, er verfocht auch in seiner Antrittsvorlesung einen Begriff von aktueller Philosophie, in dem er auf weite Strecken mit der *Erkenntniskritischen Vorrede zum Ursprung des deutschen Trauerspiels* sich solidarisierte (s. Th. W. Adorno, *Die Aktualität der Philosophie*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, hg. von R. Tiedemann, Frankfurt a. M. 1973, 325-344). Im Sommersemester 1932 hielt Adorno in Frankfurt ein Seminar über das Trauerspielbuch ab (s. die Seminarprotokolle im Benjamin-Archiv, Dokumente; auch Briefe, 556 u. 558). Nach seiner Rückkehr aus der Emigration schließlich vertrat er vor der philosophischen Fakultät der Universität Frankfurt die erste Dissertation, die Benjamins Denken gewidmet war.

*Publikationsgeschichte und kritisches Echo*

Die Publikationsgeschichte des Trauerspielbuches war gleichfalls kompliziert und langwierig, ging am Ende jedoch glücklich aus. Am 22. 12. 1924 teilte Benjamin Scholem mit: *Dieses Buch wird nicht bei Arthur Scholem gedruckt werden – in der Druckerei von Scholems Vater in Berlin war Benjamins Dissertation gedruckt worden – sondern es wird hergestellt von ... Jacques Hegner. Auch winkt mir endlich eine allein angemessene Fraktur. Dies alles, weil ich vor einer Woche auf zwei Jahre einen Generalvertrag mit einem hiesigen neugegründeten Verlag abgeschlossen habe, für den ich zugleich das Lektorat (aber ohne Verpflichtung und Honorar) übernehme. [...]* Was aus diesem Unternehmen werden wird, kann ich nicht ausmachen. Aber der Eindruck seines Chefs [Littauer] – er ist zehn Jahre jünger als ich – gelernten Buchhändlers, ist nicht ungünstig. (Briefe, 367)

Im April 1925 glaubte Benjamin noch, das Manuskript in einigen Tagen (884) in die Druckerei geben zu können, im Mai aber mußte er Scholem mitteilen: *Mein Verleger hat [...], ohne auch nur ein einziges Buch zum Erscheinen gebracht zu haben, Bankrott gemacht.* (Briefe, 380) Gleichzeitig schien eine neue Möglichkeit zumindest zu einer Teilveröffentlichung sich geboten zu haben: *Der letzte Teil meiner neuen Arbeit wird unter dem Titel »Konstruktion der Trauer« in einem Jahrbuch des Verlages Cassirer, in dem auch meine Kritik vom »Geist der Utopie« steht, im Laufe des Sommers erscheinen.* (Briefe, 380) Auch dieser Plan zerschlug sich. Es war wiederum Hofmannsthal, der schließlich den Weg zur Publikation bahnte. Ihm sandte Benjamin im Juni 1925 das Manuskript des Trauerspielbuches: *Ich würde Sie mit einem Schreibmaschinenexemplar nicht behelligen, wenn ich schon entschieden Aussicht auf die Drucklegung hätte. Die Technik der gehäuften Zitationen bedarf vielleicht einer Erklärung; aber ich möchte mich hier auf den Hinweis beschränken, daß die akademische Intention der Arbeit nichts als ein Anlaß, und zwar als ein ironisch aufgenommener dieser Schreibart mir gewesen ist. Das Manuscript steht zu Ihrer Verfügung so lange als Sie es wünschen sollten. Daß ich mit seiner Übersendung nicht den mindesten Anspruch auf Ihre Zeit erheben kann, ist mir, wie Sie mir glauben werden, selbstverständlich bewußt.* (Briefe, 387 f.) Schon im Juli konnte Benjamin über Hofmannsthals Reaktion an Scholem berichten: *Hofmannsthal besitzt einen Abzug meiner Arbeit und hat ihn dem Professor der Germanistik in Wien, [Walther] Brecht, mitgeteilt. Dem Lehrer eines gewissen Cysarz, der mein unmittelbarer, gelegentlich sichtlich befehlender Vorgänger auf diesem Gebiet der Literaturgeschichte ist. Brecht habe nun die Arbeit mit höchstem Beifall aufge-*

nommen und sei bereit, mit seinem Gutachten bei jedem Verleger für sie einzutreten. Zu dem gleichen erbietet in diesem sehr hilfsbereiten und positiven Briefe sich Hofmannsthal. Vielleicht sende ich Dir dessen Kopie bei Gelegenheit ein. Er spricht davon, im Tiefsten seiner eigenen Versuche von meinen Deduktionen betroffen zu sein, sagt sehr viel Schönes und Freundliches, nennt das Buch »in vielen Abschnitten völlig meisterhaft«. (Briefe, 393) Am 2. August dankte Benjamin Hofmannsthal: Sie deuten, hochverehrter Herr von Hofmannsthal, zugleich Ihre Geneigtheit an, einen Verlag für meine Arbeit zu interessieren. Diese liegt zur Zeit noch bei Rowohlt in Berlin, an den sie mein Freund Franz Hessel als dortiger Lektor empfohlen hatte. Bei der Wahl dieses Verlages spielte meinerseits der Gedanke mit, eher einen allgemeiner interessierten als einen geradezu wissenschaftlichen Verlag im engren Sinne zu gewinnen. Denn die »wissenschaftliche« Haltung im heutigen Sinn ist ja nicht das Hervortretende meines Versuches und unter dem Gesichtspunkt als einem geradezu wissenschaftlichen Verlage könnte leicht ebendas den Wert der Schrift drücken, worin für mich ihr Interesse liegt. Wie dem nun sei – Ihre Zeilen werden mich veranlassen, Sie über den Ausgang der Verhandlung mit Rowohlt zu unterrichten; von Ihrer eignen Stellung zu meinem Buch ist Rowohlt, wie ich weiß, mehrfach unterrichtet. (Briefe, 400) Daß Hofmannsthals Stellung zum Trauerspielbuch in der Tat Rowohlts Entscheidung mitbestimmte, scheint ein Brief Benjamins vom 8. 11. 1925 an Hofmannsthal zu bezeugen; dieser hatte in der Zwischenzeit darüber hinaus sich erboten, einen Teilvorabdruck in den »Neuen Deutschen Beiträgen« zu bringen. Ich bin nicht sicher, vermute aber Ihnen mitgeteilt zu haben, daß, vor allem dank Ihres maßgebenden Urteils das Trauerspielbuch, die Wahlverwandtschaftenarbeit und ein Aphorismenheft von Rowohlt in Verlag übernommen sind. Die beiden ersten sollen planmäßig am 1. März 1926 vorliegen. Ich wäre sehr glücklich, wenn bis dahin der Vorabdruck des Fürstenkapitels in den »Beiträgen« sich ermöglichen ließe. (8. 11. 1925, an H. v. Hofmannsthal) Schon vorher, im September, hatte Benjamin aus Neapel an Scholem geschrieben: Zwei Stunden bevor ich zur Bahn ging habe ich in Berlin einen Vertrag mit dem Verlage Ernst Rowohlt unterzeichnet. Er garantiert mir für das nächste Jahr ein Fixum und bringt: »Ursprung des deutschen Trauerspiels« »Goethes Wahlverwandtschaften« »Plaquette für Freunde«. Das dritte ist ein Aphorismenbüchlein, von dem noch nicht feststeht, ob es seinen geplanten Titel wird wahrmachen können. (Briefe, 403 f.) Über den Vorabdruck in den »Neuen Deutschen Beiträgen« heißt es Ende Dezember, in einem Neujahrsbrief an Hofmannsthal: Sollte in seinem [des neuen Jahres] ersten Drittel, etwa bis Ende März oder Anfang

*April, es ein neues Heft der »Beiträge« bringen, so würde der Abdruck meines Melancholiekapitels gewiß ohne Schwierigkeiten (von Rowohlt und von mir) immer noch Vorabdruck werden. (Briefe, 407) Aber beide, Vorabdruck und Buchausgabe, zogen sich weiter hin. Zwar wurden im Januar 1926 für das Barockbuch und die Wahlverwandtschaftenarbeit [...] die Druckproben gemacht (Briefe, 409), doch im April hatte Rowohlt [...] den Erscheinungstermin meiner Sachen in den Herbst (Briefe, 416) verschoben; in einem anderen Brief ist genauer vom Oktober 1926 als Erscheinungsdatum die Rede (s. Briefe, 429). Im Juni 1926 kam Benjamin dann wieder in einem Brief an Hofmannsthal auf den Vorabdruck zurück: Soeben erhalte ich zu meiner Freude Ihre Karte vom 9ten. Nun doch noch das Melancholiekapitel möglicherweise in den »Beiträgen« zu sehen, ist mir natürlich eine außerordentlich schöne Aussicht und söhnt mich mit der verzögerten Drucklegung bei Rowohlt aus. Diese hat nämlich noch nicht begonnen und wenn die »Beiträge« im Herbst herauskommen, werden sie aller Wahrscheinlichkeit nach dem Buche voraussein: wenn nicht beträchtlich, so doch immer lange genug, um einen Vorabdruck zu rechtfertigen. Er wäre auch sicherlich Rowohlt selber so sehr willkommen, daß er meinem Wunsche, ihm seinerseits entgegenzukommen, stattgeben würde. (15. 6. 1926, an H. v. Hofmannsthal) Weitere Terminverschiebungen folgten, sowohl von seiten Hofmannsthals wie von denen Rowohlts. Im September 1926 schrieb Benjamin an Scholem: Den Erscheinungstermin des Barockbuches, dem ich mir allerdings, und ungeduldig, Dich als Leser wünschte, sowie des Wahlverwandtschaftenbuches hat Rowohlt vertragswidrig immer von neuem vertagt. Es soll im Oktober eine definitive Festsetzung erfolgen. (Briefe, 433) Am 20. 10. 1926 heißt es in einem Brief an Siegfried Kracauer: Es ist ja geradezu grotesk, daß noch immer der Druck meiner Arbeiten nicht begonnen ist. Die Verhältnisse bei Rowohlt sind ernst und es drängt zu einer baldigen Klärung. Rebus sic stantibus ist noch immer Hofmannsthal mein verlässlichster Sachwalter, der mir kürzlich in einem sehr wohltuenden Brief den Druck eines Hauptkapitels (über die Melancholie) für das nächste, nun bevorstehende, Heft seiner Zeitschrift zusagte. (20. 10. 1926, an Siegfried Kracauer) Hofmannsthal scheint für die Buchausgabe sodann einen anderen Verlag vorgeschlagen zu haben; Benjamin schrieb ihm am 30. Oktober: [Ich] hätte [...] schneller auf Ihren mir so höchst wichtigen Vorschlag in der Verlagsangelegenheit geantwortet, wenn nicht Rowohlt seit meiner Rückkehr verreist gewesen wäre. Nehmen Sie bitte vor allem den herzlichsten Dank für das hilfreich Ermutigende, das für mich in ihm liegt. Ich kann im Augenblicke, ohne Rowohlt nochmals gesprochen zu haben, nicht ganz ins Reine kom-*

men. Ein letztes Ultimatum in der Sache schulde ich ihm noch. (Auch spielt mein Wunsch mit, insofern es möglich, meine Sachen alle im gleichen Verlage erscheinen zu sehen: mein neues Notizen- oder Aphorismenbuch fände in einen wissenschaftlichen Verlag nicht leicht Eingang. Rowohlt dagegen hat es übernommen). Das Entscheidende aber bleibt, daß das Barockbuch in ein paar Monaten unbedingt vorliegen muß. Kann Rowohlt mir diese bündige Gewißheit nicht geben, so würde ich mit Dank und Vertrauen den nächsten Schritt Ihrem Ermessen anheimgeben. In diesem Sinne bitte danken Sie auch [Walther] Brecht. (Briefe, 435 f.) Im selben Brief heißt es über den geplanten Vorabdruck: Daß der geplante Vorabdruck des Melancholiekapitels nun doch zustande kommen soll freut mich um meinerwillen und als gutes Omen für den Fortgang der »Beiträge«. Es ist nicht schwer, das Kapitel dem Umfang nach den redaktionellen Erfordernissen anzupassen. Wollten Sie die Güte haben, im gegebenen Augenblick das Manuscript mir zugehen zu lassen, so erhalten Sie es sofort mit Strichen zurück, die das Wesentliche des Gedankenganges und der Zitate unangetastet lassen. – Wird es Ihnen nicht als Eitelkeit erscheinen, wenn ich ausspreche, daß am innigsten mich die Wendung erfreut hat, in der Sie lobend des Stilistischen Erwähnung tun? Ich habe mir dabei viel »Mühe gegeben«, einmal, weil ich nicht anders konnte, dann aber ausgehend von der Maxime, daß einem streng durchgeführten Minimalprogramm des Stils ein glücklich durchgeführtes Maximalprogramm des Gedankens für gewöhnlich entspricht. (Briefe, 437) Kracauer, der Benjamin von einer geplanten Sammlung eigener Arbeiten in Buchform berichtet hatte, erfährt im November 1926: Wenn es mit der Publikation der meinigen [Arbeiten] weiter so retardierend verläuft, werde ich von Glück sagen können, wenn ich im nächsten Jahre mit Ihnen zugleich erscheine. (16. 11. 1926, an S. Kracauer) Erst wieder im Juni 1927 begegnet in Benjamins Briefen das leidige Thema. Er schrieb an Hofmannsthal: Rowohlt hat den Gesamtvertrag, den ich mit ihm habe, in ideellen Teilen so rücksichtslos verletzt, daß ich mich augenblicklich nicht entschließen kann, ihm das Imprimatur zum Barockbuche zu erteilen. Ich weiß, daß diese ewigen Verschleppungen schließlich verhängnisvoll werden können. In kurzem muß aber die Entscheidung fallen, nach der sich richtet, ob ich bei Rowohlt bleibe oder einen anderen Verleger suche. Inzwischen erhielt ich vor vielen Wochen die erste Korrektur des Melancholiekapitels in den »Beiträgen«. Gleichzeitig mit deren Erledigung ging ein langer Brief an Herrn Wiegand ab. (Briefe, 446) Im Juli 1927 heißt es: Man stellt mir neuerdings zu Weihnachten meine gesammelten Werke in Aussicht. Aber ich betrachte das nachgerade als eine Privatangelegenheit. (16. 7. 1927, an S. Kracauer) Doch Ende Okto-

ber scheint es endlich Ernst geworden zu sein: *Seit meiner Rückkunft habe ich viel, aber leider vor allem Vieles zu tun. Auch verlangen die Bücher, die nun ja wohl Weihnachten vorliegen werden im letzten Augenblick ebensoviel technische und bibliographische Umsicht wie im ersten.* (4. 11. 1927, an S. Kracauer) Im August 1927 war auch der Vorabdruck des Melancholiekapitels in den »Neuen Deutschen Beiträgen« erschienen. Benjamin bedankte sich bei Hofmannsthal: *Endlich scheint nun, kurz vor Weihnachten, das Trauerspielbuch vorliegen zu sollen. Und jetzt, da ich es gewissermaßen entlasse, darf ich Ihnen noch einmal innigen Dank für den Beistand sagen, den Sie mir in einer manchmal beirrenden Wartezeit haben zuteil werden lassen. Ich weiß nicht, wo das Buch heute läge – beinahe nicht, wie ich zu ihm stände – wenn ich nicht in Ihnen den ersten, den verstehendsten, im schönsten Sinne geneigtesten Leser gefunden hätte.* (Briefe, 452) Bei der Buchausgabe scheint es dann doch noch eine letzte Verzögerung gegeben zu haben, wie einem Brief an Kracauer zu entnehmen ist: *Ich hatte einen unangenehmen Anfall von Gelbsucht. Dazu kam die Zerreißung aller vernünftigen Arbeitsdispositionen durch Korrekturlesen. Rowohlt überstürzte auf einmal das Tempo und nun zuguterletzt ist doch alles blinder Lärm und die Bücher erscheinen erst am 10. Januar.* (21. 12. 1927, an S. Kracauer) Endlich – am 30. 1. 1928 – heißt es dann, schwankend zwischen Triumph und Resignation, die den Triumph gar nicht mehr auskosten kann, in einem Brief an Scholem: *Erblicke in diesem vermutlich unabsehbar lang sich gestaltenden Brief den Kettenblitz, dem, entsprechend der Entfernung des Gewitterherdes vom heiligen Lande, nach einigen Tagen ein langhinrollender Donner in Gestalt eines gewaltigen Bücherpaketes folgt. Möge er ein vollnachtöndendes Echo in den Berggründen von Eurer Magnifizenz Haupte finden. Es ging schlechterdings nicht an, nochmals zu schreiben, um wieder das Erscheinen meiner Bücher »anzukündigen«. Und bis sie dann beide vorlagen ist es glücklich Ende Januar geworden. Jetzt darf ich endlich ein schlichtes: »da« sprechen. In Deiner Eigenschaft als Protektor der Universitätsbibliothek bekommst Du gleichzeitig von beiden Werken ein zweites Exemplar und in der nicht geringern des Protektors meiner Laufbahn vom Trauerspielbuche ein drittes mit Widmung an Magnes.* (Briefe, 454)

*Von der Aufnahme meiner Bücher weiß ich noch nichts* (Briefe, 457), schrieb Benjamin am 30. 1. 1928; am 7. 3. 1931 zog er die Bilanz: *Wie weit gerade eine strenge Beobachtung der echten akademischen Forschungsmethoden von der heutigen Haltung des bürgerlich-idealistischen Wissenschaftsbetriebs abführt, darauf hat mein Buch »Ursprung des deutschen Trauerspiels« die Probe gemacht, indem es von keinem*

*deutschen Akademiker irgendeiner Anzeige ist gewürdigt worden.* (Briefe, 523) Von den wenigen Rezensionen, welche das Trauerspielbuch erfahren hat, hob Benjamin drei auf (s. Benjamin-Archiv, Dokumente):

1. Willy Haas: Zwei Zeitdokumente wider Willen [Bespr. Rudolf Borchardt, Handlungen und Abhandlungen, Berlin 1928, und Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, Berlin 1928], in: Die literarische Welt, 20. 4. 1928 (Jg. 4, Nr. 16), 1 f.

2. Werner Milch: Walter Benjamin [Bespr. der *Einbahnstraße* und des Trauerspielbuches], in: Berliner Tageblatt und Handelszeitung, Literarische Rundschau, 11. 11. 1928.

3. Adolf von Grolman: [Bespr.] Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Die schöne Literatur 30 (1929), 422.

Darüber hinaus sind den Herausgebern die folgenden Rezensionen bekannt:

4. Franz Heinrich Mautner: [Bespr.] Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Die Neueren Sprachen 38 (1930), 681–683.

5. Alexander Mette: [Bespr.] Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Natur- und Geisteswissenschaften 17 (1931), 536–538.

6. Kurt Vogtherr: [Bespr.] Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Jahresbericht über die wissenschaftlichen Erscheinungen auf dem Gebiete der neueren deutschen Literatur (Bibliographie 1928), Neue Folge, Bd. 8, 1931, 28 f.

Bei Haas, Mette und Mautner finden sich immerhin Spuren einer Ahnung vom Rang der Benjaminschen Arbeit, solche von Verständnis fehlen auch bei ihnen weitgehend. Benjamin hatte – entgegen seiner allgemeinen Illusionslosigkeit über den Wissenschaftsbetrieb – durchaus auf ein wissenschaftliches Echo des Trauerspielbuches gewartet. So erkundigte er sich am 8. 2. 1928 bei Hofmannsthal: *Wissen Sie, wie Professor [Walther] Brecht, dem das Buch zugegangen ist, zum Gedanken einer Anzeige in Hinnebergs Zeitschrift steht? Kann ich die Redaktion veranlassen, ihn darum zu bitten?* (s. Briefe, 460; s. auch Briefe, 465) In einem Brief vom 23. 4. 1928 an Scholem heißt es: *Aus dem Aufsatz von Haas, der mit gleicher Post folgt, siehst Du, wie mein Herr Redakteur mich zu ehren gedachte und unbeschadet einiger höchst bedenklicher Auslassungen kann man sich diese Rezension denn doch gefallen lassen. Gegen Ende scheint sie mir einiges sehr Kluge zu sagen. Im übrigen hat sich für das Trauerspielbuch am frühesten Ungarn engagiert. In einer philologischen Zeitschrift, die mit Unterstützung der Akademie der Wissenschaften herausgegeben wird, hat ein mir bisher unbekannter Herr mich ausgezeichnet besprochen. Der Herausgeber dieses Organs seinerseits teilt mir mit, daß er das*



*Buch in seinen Budapester Vorlesungen bereits empfiehlt. Einige gewichtige Stimmen ziehen, wie Du weißt, noch herauf. Darunter die des Herrn Richard Alewyn, dessen Votum in der Deutschen Literaturzeitung zu erwarten steht. Dir wird der Name eben so neu sein wie mir, aber hier hält man große Stücke auf ihn. [...] Sehr schön ist es, wenn Du an Saxl schreibst oder geschrieben hast. Was Schaeder angeht, so möchte ich am liebsten warten, bis seine Rezension meines Buches in der »Neuen Schweizer Rundschau« erschienen ist. Das ist dann der gegebene Augenblick, mit einem Briefe hervortreten. Um auf Cassirer Einfluß zu nehmen, wird es dann wohl zu spät sein. Aber dafür sehe ich überhaupt keinen gangbaren Weg. So bleibt mir nichts übrig als abzuwarten. Bitte schreibe, so wie Du etwas von dort erfährst. (Briefe, 468-470)* Die erwähnte Besprechung aus Ungarn war nicht zu bibliographieren; weder Brecht oder Alewyn noch Fritz Saxl, weder Hans Heinrich Schaeder noch Ernst Cassirer haben das Trauerspielbuch rezensiert. – Ein unverächtliches Dokument für den geistigen Zustand der damaligen Germanistik ist vor allem die Anzeige von Vogtherr in den offiziellen »Jahresberichten«; sie sei in extenso abgedruckt:

»Das Buch bietet nichts Neues. Auf eine schwer lesbare »erkenntniskritische Vorrede« folgen zwei große Abschnitte, die die Darstellung der Tragödien-theorie, besonders der deutschen, vom Barock bis zur Gegenwart bringen. Verf. setzt sich gewissenhaft mit allen Theoretikern, insbesondere Volkelt, Nietzsche und dem Idealismus auseinander. Unglücklich ist, daß für den Barock zwar Aristoteles als unwichtig abgetan wird, daß aber dafür des Seneca, Vondel und anderer kaum Erwähnung getan wird. Ich fand nur Opitz und gelegentlich Scaliger.« (Kurt Vogtherr, a. a. O.)

Die einzige Rezension, die Benjamin einen Rang in einer Ordnung hat anweisen können (21. 7. 1928, an S. Kracauer), war Siegfried Kracaurs Aufsatz »Zu den Schriften Walter Benjamins«, eine Besprechung des Trauerspielbuches und der Einbahnstraße, die am 15. 7. 1928 in der »Frankfurter Zeitung« erschien (sie wurde – an einigen Stellen verändert – wiederabgedruckt in: S. Kracauer, Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt a. M. 1963, 249-255). Benjamin sandte seine Bücher an Kracauer, dieser scheint ihm den Plan zu einer Besprechung mitgeteilt zu haben; darauf antwortete Benjamin am 15. 2. 1928: *Haben Sie [...] vielen Dank für Ihre freundlichen Zeilen, die mir den Empfang meiner Bücher bestätigen. Kommen Sie nach Berlin? Ich möchte hinter diesen Satz lieber ein Ausrufungs- als ein Fragezeichen setzen. Lockte es Sie die Fußstapfen Ihrer Vorgänger auf dem kritischen Pfade in meine Schriften sich anzusehen, so wird Ihnen mein bis dahin hoffentlich noch anwachsendes Archiv zur Verfügung*

stehen. Darin finden Sie doch auch heute schon einiges Interessante. Aber alle wichtigen Besprechungen stehen noch aus. (15. 2. 1928, an S. Kracauer) Was mit dem *Interessanten* gemeint war, ist nicht recht klar: möglich, daß einige Anzeigen in Tageszeitungen erschienen waren, die heute nicht mehr zu ermitteln sind; wahrscheinlicher, daß Benjamin dabei an die – in einigen Fällen mit kurzen redaktionellen Bemerkungen versehenen – Vor- und Nachdrucke aus der *Einbahnstraße* dachte (s. Bd. 4, 913 f.). In einem etwas späteren Brief bezieht Benjamin sich auf Kracauers pseudonym erschienenen Roman »Ginster« (Berlin 1928): *Ich freue mich darüber, daß Sie das Trauerspielbuch lesen, ja ich könnte begreifen, daß aus Ginsters Allegorien-Kabuse in den Barocksaal, wo meine Sandstein-Geschöpfe verstauben die Türe nur angelehnt ist.* (25. 2. 1928, an S. Kracauer) Im März 1928 beantwortete Benjamin eine Frage Kracauers nach den Umständen des Scheiterns der Habilitation: *Und nun Ihre Anfrage wegen des Trauerspielbuches. Es taucht hier wieder auf, wovon wir einmal in Neapel sprachen: daß ich törichterweise die Ablehnung nicht zu einem offiziellen Akt werden ließ sondern auf Anraten eines Referenten mein Gesuch zurückzog. In dieser Gestalt kann das Faktum, gewissermaßen als ein biographisches, ohne weiteres an die Öffentlichkeit gelangen. Nur verträgt seine subtile Struktur keine Abbreviaturen. [...] Die eminente Schwierigkeit, dieses Buch [die »Einbahnstraße«] im Zusammenhange mit der Trauerspielarbeit anzuzeigen ist mir freilich evident. Und sie ist nur durch eine Konstruktion zu lösen, deren Nutzen und Nachteil Sie besser abwägen können als ich.* (16. 3. 1928, an S. Kracauer) Ein letzter Brief Benjamins über Kracauers Besprechung datiert wenige Tage nach deren Erscheinen: *Nun habe ich noch einmal die große Freude an Ihrer Rezension gehabt und will Ihnen das schreiben und Ihnen danken. Sie ist unter den vorliegenden die einzige, die nicht nur dies oder jenes hat beleuchten und darstellen sondern mir einen Rang in einer Ordnung hat anweisen können. Und als sollte ihr ein Glückssiegel anhängen ist sie genau an meinem Geburtstag erschienen. Vielleicht haben auch Sie einige Stimmen, frankfurter, zu Ihrem Essay zu hören bekommen. Hier ist er sehr beachtet worden. Übrigens war mir auch der Leitartikel in dieser Nummer des Literaturblattes [der Frankfurter Zeitung] wichtig. Er hat die Vermutung bestätigt, daß die für unsere Anschauungsweise wichtigsten wissenschaftlichen Publikationen sich mehr und mehr um den Warburgkreis gruppieren und darum kann es mir nur um so lieber sein, daß neulich, indirekt, die Mitteilung kam, Saxl sei intensiv für mein Buch interessiert.* (21. 7. 1928, an S. Kracauer)

Auch die Benjamin erwünschte Verbindung zum Warburgkreis kam

nicht zustande. Schon im Oktober 1926 hatte er Hofmannsthal geschrieben: *Vielleicht darf ich neben der Teilnahme von [Walther] Brecht später auch auf das Interesse des hamburger Kreises um [Aby] Warburg hoffen. Jedenfalls würde ich unter seinen Mitgliedern (zu denen ich selber keine Beziehungen habe) am ersten akademisch geschulte und verständnisvolle Rezensenten zugleich mir erwarten; im übrigen werde ich gerade von Seiten der offiziellen Wissenschaft nicht allzuviel Wohlwollen mir erwarten.* (Briefe, 438) Am 30. 1. 1928 berichtete Benjamin Scholem: *Dich wird interessieren, daß Hofmannsthal, der wußte, daß mir an einer Verbindung mit dem Warburgkreis liegt, vielleicht etwas übereifrig, das Heft der Beiträge, das den Vorabdruck bringt, mit einem Briefe von sich an [Erwin] Panofsky geschickt hat. Diese gute Absicht, mir zu nützen hat – on ne peut plus – échoué (mißglückt, und wie!). Er schickte mir einen kühlen, ressentimentgeladenen Antwortbrief Panofskys auf diese Sendung ein. Kannst Du Dir darauf einen Vers machen?* (Briefe, 457) Zu Hofmannsthal selbst äußerte Benjamin sich eine Woche später über den Vorfall: *Ich danke Ihnen für die Zusendung des befremdenden Briefes von Panofsky. Daß er »von Fach« Kunsthistoriker ist, war mir bekannt. Ich glaubte aber nach der Art seiner ikonographischen Interessen annehmen zu dürfen, er sei ein Mann vom Schlage wenn schon nicht vom Ausmaß von Emile Mâle, jemand, der wesentlichen Dingen, auch wenn sie nicht sein Fach in seiner ganzen Breite betreffen, Interesse entgegenbringt. Nun bleibt mir nichts als mich, meiner unzeitigen Bitte wegen bei Ihnen zu entschuldigen.* (Briefe, 460)

#### *Trauerspielbuch und Benjamins späteres œuvre*

Mit dem Trauerspielbuch war für Benjamin der »germanistische Produktionskreis« abgeschlossen (s. Briefe, 455). Gleichwohl verfolgte er Pläne, mit weiteren Arbeiten an das im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* Entwickelte anzuknüpfen. Von einem solchen Plan erfuhr Hofmannsthal im Dezember 1925: *Ich danke Ihnen herzlich für Ihre freundlichen Zeilen aus Aussee. Diemal kann ich nicht unmittelbar auf die darin enthaltene Anregung eingehen, meine Gedanken über Shakespeares Metaphorik Ihnen zu entwickeln. Ich bedaure das sehr. Es ist mir, wenn ich eine größere Arbeit abgeschlossen habe, für längere Zeit nicht möglich, auf ihren Themen- und Gedankenkreis mich zurückzuwenden und ohne das könnte es bei dieser Frage nicht abgehen: aus einem Grunde freilich, der nicht danach angetan ist, mein Verschieben zu beschönigen. Ich bin im Shakespeare nicht eigentlich zu Hause sondern nur in Abständen, vereinzelt an ihn herange-*

treten. Andererseits habe ich ja im Umgang mit Florens Christian Rang gelernt, was es bedeutet, in ihm heimisch zu sein und längst hätte ich ihm das Thema, das Sie berühren, wenn er noch lebte, vorgebracht. Ich weiß nicht, ob auch hier die Konfrontation von Shakespeare und Calderon so aufschlußreich wäre, wie sie sonst in vieler Hinsicht es ist. Jedenfalls hat Calderon eine blendende Metaphorik, die mir von der Shakespeares höchst verschieden scheint: ist dies der Fall, so würden beide sich gewiß als die bedeutsamen polaren Ausprägungen der barocken Bilderrede zu erkennen geben (Shakespeares Bild als »Gleichnis und Figur« der Handlung und des Menschen, das Calderonsche als romantische Potenzierung des Redens selber). Aber ich muß für jetzt damit abbrechen; wenn es zur Ausführung eines alten Planes von mir, einen Kommentar zum »Sturm« zu schreiben, käme, so stünde Ihre Frage, glaube ich, im Brennpunkt der Darstellung. (Briefe, 406) – Im Juni 1927 berichtete Benjamin, wiederum an Hofmannsthal: Ich denke manchmal an eine Arbeit über die französische Tragödie als an ein Gegenstück meines Trauerspielsbuches. Ursprünglich war mein Plan bei diesem Buche gewesen, das deutsche und das französische Trauerspiel in ihrer kontrastierenden Natur zu entwickeln. (Briefe, 445 f.) Im August kam Benjamin gegenüber Hofmannsthal noch einmal auf das Projekt zurück: In der Tat werde ich mit französischer Kultur dieses (des XVI. und XVII.) Jahrhunderts mich etwas beschäftigen, um zu sehen, ob ich einer Arbeit über die französische Tragödie, von der ich Ihnen im letzten Briefe wohl etwas andeutete, näher trete. (Briefe, 450) Diesen Plan scheint Benjamin länger verfolgt zu haben; dabei verschob das Interesse sich allerdings von der französischen Tragödie auf die Komödie, wie ein Satz in einem Lebenslauf von 1928 zeigt: Das zweite Thema, zu dem ich seit langem Vorstudien mache, ist die Darstellung der klassischen französischen Komödie als Gegenstück zu meiner Behandlung des deutschen Barockdramas. (Walter Benjamin, Drei Lebensläufe, a. a. O., 47; s. Bd. 6) Während ein Kommentar zum »Sturm« sich nur an der einen – zitierten – Stelle erwähnt findet, belegt ein Brief aus dem Jahr 1935 an Werner Kraft, daß die Arbeit am Passagenwerk die über das französische Drama verdrängt hatte. Kraft hatte Benjamin – von dessen altem Plan kaum wissend – vorgeschlagen, ein Buch über die klassische Tragödie Frankreichs zu schreiben; Benjamin antwortete mit einem Bericht über das Passagenwerk: Für jetzt kann ich Ihnen nur eben den Titel nennen, aus dem Sie ersehen, wie weit dieser gegenwärtige, meinen Gedankenhaushalt diktatorisch beherrschende Gegenstand von der klassischen Tragödie Frankreichs abliegt. Er heißt »Paris, die Hauptstadt des neunzehnten Jahrhunderts«. (Briefe, 659) – Auch in anderen brieflichen Äußerungen der dreißiger Jahre

zum Passagenwerk kam Benjamin gelegentlich auf das Trauerspielbuch zurück, und zwar meistens in einem Zusammenhang, in dem die Notwendigkeit erwogen wurde, für das neue Werk eine eigene Erkenntnistheorie derart zu entwickeln, wie sie dem älteren in der *Erkenntniskritischen Vorrede* beigelegt worden war. So etwa 1930 gegenüber Scholem: *Ce que pour moi aujourd'hui semble une chose acquise, c'est que pour ce livre aussi bien que pour le »Trauerspiel« je ne pourrai pas me passer d'une introduction qui porte sur la théorie de la connaissance – et, cette fois surtout sur la théorie de la connaissance de l'histoire.* (Briefe, 506) 1935 schrieb Benjamin an Scholem: *Ich weiß nicht, wieviel Jahre meine Entwürfe [zum Passagenwerk], die einem Aufsätze für den Querschnitt galten, der nie geschrieben wurde, zurückliegen. Ich würde mich nicht wundern, wenn es die klassischen neun Jahre wären, womit dann die Bogen-spannung in der Entstehung des Trauerspielbuches übertroffen würde, wenn dies pariser seinerseits zu Entstehung käme. [...] Im übrigen gebe ich ab und zu der Versuchung nach, in der innern Konstruktion dieses Buches Analogien zum Barockbuch mir zu vergegenwärtigen, von dessen äußerer es recht weit abweichen würde. [...] Wenn das Barockbuch seine eigene Erkenntnistheorie mobilisierte, so würde das im mindestens gleichen Maße für die Passagen der Fall sein, wobei ich aber weder absehen kann, ob sie eine selbständige Darstellung finden noch wie weit sie mir glücken würde. Endlich ist der Titel pariser Passagen verschwunden und der Entwurf heißt »Paris, die Hauptstadt des neunzehnten Jahrhunderts« und im stillen nenne ich ihn Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Damit ist eine weitere Analogie angedeutet: wie das Trauerspielbuch das siebzehnte Jahrhundert von Deutschland aus, so würde dieses das neunzehnte von Frankreich aus aufrollen.* (Briefe, 653 f.) Ebenfalls 1935, in dem Begleitbrief, mit dem Benjamin das Memorandum zum Passagenwerk (s. Bd. 5) Adorno sandte, heißt es: *Das Exposé, das in keinem Punkt meine Konzeptionen verleugnet, ist natürlich noch nicht in allen ihr vollständiges Äquivalent. Wie die abgeschlossene Darstellung der erkenntnistheoretischen Grundlagen des Barockbuches ihrer Bewährung im Material folgte, so wird das auch hier der Fall sein. Damit will ich mich allerdings nicht dafür verbürgen, daß sie auch diesmal in der Form eines besondern Kapitels erscheinen wird – sei es am Schluß, sei es am Anfang. Diese Frage bleibt offen. [...] Weiterhin: sehr viel deutlicher als in jedem vorhergehenden Stadium des Plans (ja, in mir überraschender Weise) treten die Analogien des Buchs zu dem Barockbuch zu tage.* (Briefe, 664; s. auch 1224 f. sowie Bd. 5, Einleitung)

Nicht nur brieflich, auch in seinen Schriften rekurrierte Benjamin wiederholt auf das Trauerspielbuch. Mehrfach wird es in den Aufzeich-

nungen und Materialien zum Passagenwerk selbst herangezogen (s. Bd. 5). Eines der *Zentralpark*-Fragmente grenzt die materialistische Untersuchung Baudelaires gegen das Verfahren ab, das Benjamin im Trauerspielbuch verfolgt hatte (s. 690). Schon 1934 wandte er sich in der Rezension eines Buches über Jean Paul gegen Mißverständnisse, welche dessen Autor auf die Benjaminsche Theorie der Allegorie sich stützen ließen (s. Bd. 3, 422 f.). Frappant mutet der Lakonismus an, mit dem in einer Anmerkung zu dem Aufsatz *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* von 1937 – einer Arbeit, in der Benjamin wie in wenigen sonst orthodoxe Positionen des historischen Materialismus zu beziehen scheint – eine extrem spekulative Passage aus dem *Ursprung des deutschen Trauerspiels* zum Beleg materialistischer Theorie zitiert wird (s. Bd. 2): so als wolle Benjamin seine 1931 gegebene Charakteristik des Trauerspielbuches revozieren, derzufolge dieses *gewiß nicht materialistisch, wenn auch bereits dialektisch* (Briefe, 523) sei.

Von Entwürfen, Manuskripten und Paralipomena im engeren Sinn zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* ist verhältnismäßig wenig erhalten geblieben. Sowohl Benjamins allgemein, insbesondere bei der Abfassung umfangreicherer Texte befolgte Arbeitsweise wie im Fall des Trauerspielbuches auch konkrete Hinweise in Briefen machen es wahrscheinlich, daß einmal sehr viel mehr Vorarbeiten vorhanden waren. Als Benjamin im August 1929 von seiner Frau sich trennte und aus der elterlichen Wohnung in der Delbrückstraße in Berlin auszog, sandte er *das Manuskript der Trauerspielarbeit* (Briefe, 500) – richtiger: ein Manuskript derselben – als Geschenk an Scholem: es ist nicht auszuschließen, daß damals die übrigen Materialien vernichtet worden sind. Zwar würde das Benjamins sonstiger Gewohnheit durchaus widersprochen haben, doch lag das Trauerspielbuch schließlich in dem vom Autor selbst überwachten und wohl für verbindlich gehaltenen Druck vor, der ein Aufbewahren der Vorstudien in diesem Fall für Benjamin entbehrlich gemacht haben könnte.

1. Im Benjamin-Archiv befinden sich sechs Schemata zum Trauerspielbuch; alle stammen aus relativ frühen Stadien der Arbeit. Daß gerade diese Schemata erhalten blieben, ist zweifellos Zufall: die Blätter sind in Konvolute mit Manuskripten zu verschiedenen Arbeiten geraten, die ihrerseits in keinem Zusammenhang mit dem Trauerspielbuch stehen. – Bei den folgenden Abdrucken ist alles von Benjamin Gestrichene in geschweifte Klammern { } gesetzt. Diese Streichungen bedeuten kaum, daß die betreffenden Formulierungen von Benjamin

als unhaltbar getilgt wurden; meistens handelt es sich um Brouillons und Stichworte, die im weiteren Verlauf der Arbeit ausgeführt worden sind und deshalb im Schema als »erledigt« gestrichen wurden.

1.1 Das umfangreichste Schema (M<sup>1</sup>; zur Siglierung s. »Überlieferung«, 955–957) ist wahrscheinlich am frühesten zu datieren. Durch die Erwähnung der *Notiz von Rang* zum Protestantismus ist andererseits Ende November 1923 als Terminus a quo gesichert (s. 890).

### {I Zur Theorie der Allegorie

- 1 Allegorie und Schrift
- 2 Allegorie und bildende Kunst
- 3 Klassifikation und Natur des Bedeuteten
- 4 Allegorie und Symbol}

### Excursus

#### Literarhistorische

*Das barocke Schicksalsdrama Calderons (Eifersucht, Leben ein Traum, Andacht (??))*

*Die romantische Theorie der Allegorie und das romantische Trauerspiel (Alarcos, Werner)*

*Der Typus des Intriganten als Vermittlung zum bürgerlichen Trauerspiel (Melford, Marinelli, Wurm)*

*Das Kreaturhafte der barocken Personen und das Schicksal der Kreatur im Sturm und Drang*

*Die Synthese aller Momente bei Shakespeare und der gereinigte Charakter des Spielhaften*

*Die mittelalterlichen Momente im Trauerspiel*

*Das Trauerspiel als Vorform Die Fundierung der neuen Dramenform durch Shakespeare, ihre Bekrönung durch Calderon*

#### Ästhetische

*Verfallszeiten und Bewertung*

*Klassifikation in der Ästhetik*

*Pragmatisches Verfahren in Form und Inhalt*

*Essentiell historische Bezogenheit des Wesensgehaltes der Werke: gegen Modernisierung. Die Einheit aller Antwort niemals Problem, sondern – historisches – Phänomen*

*Die unlösliche Korrelation zwischen metaphysischen Grundbegriffen und Urphänomenen der Kunst. Beide sind allein durch einander zu erhellen, sofern die metaphysischen Grundbegriffe der Einheit der Antwort gelten und sofern nach der ratio ästhetischer Urphänomene (in Form und Inhalt) gefragt wird.*

*»Gegenseitige Erhellung der Künste«*

*Begriff der »Rettung« für den Beginn des Schlußteils*

*Kulturelle*

{Die Bedeutung des Protestantismus für das deutsche Trauerspiel und dessen extremen Charakter. Siehe Notiz von Rang.}

*Schemata**Historische Einflüsse*

Italienisches Singspiel: Nürnberger Schäferspiele und politische Aufzüge

Petrarcas Trionfi: passim

Italienisches Renaissancetrauerspiel: vermutl[ich] identisch mit Senecas Einfluß

Seneca: Gryphius u.s.w.

Scudéry: Hofmannswaldau (Heldenbriefe)

Spanisches Drama: gering – Wandertruppen

Spanischer Roman: Nürnberger (und sonst?)

Französisches Drama: fehlt

Niederländisches Drama: Gryphius

*Arten allegorischer Personen*

Götter des Altertums mittelalterlich

Naturdinge (und Artefakte) ?

Abstrakta (Tugenden, Laster) mittelalterlich

Sprachliche und grammatische Personen barock

*Arten des Dramas im 16ten und 17ten Jahrhundert*

1) Fastnachtsspiele

2) Mysterien, Passionen, volksmäßig deutsch

3) Jesuitendrama, gelehrt lateinisch

4) Erste nürnbergische Schule

5) Englische Komödianten (Wanderbühne)

6) Haupt- und Staatsaktionen (Wien)

7) Zweite Schlesische Schule

8) Protestantisches Schuldrama

9) Moralitäten (bes[onders] englisch – im Freien gespielt)

*Schicksalsdrama*

Der Fluch oder das Orakel kreatürliche Zeit d. i. geschlossene Zeit

Der bestimmte Zeitpunkt das fixierte Ende

{Der Traum} der fixierte Ausgang

{Die Geistererscheinung} {Säkularisation des Todes}

{Das fatale Requisit} Herrschaft der Dinge im geschlossenen

{Theorie der Tragödie Zeitraum

Mangelndes Verständnis für die Sprache der Tragödie bei Nietzsche / Der Prozeß-Charakter übersehen

Der sterbende Sokrates, das Märtyrerdrama, die Tragödie / Sokrates und Antigone



*Schein und Spiel (apollonisch [sic] und barock)*

*Barock und dionysisch (Pathos und Rausch; Trauer als bewußt-seindurchwaltetes Pathos)*

*Hölderlins Tragödienübersetzungen besonders »Antigone« hinsichtlich des Trauerspiels*

*(Siehe besondere Aufstellung)}*

## Beiträge

*Mehrfache Durchführung bedeutender Themen*

*Der Intrigant* 1) {zur Haupt- und Staatsaktion} 2) zur Theorie der Barocksprache 3) zum Bösen (Teufel) 4) Vergeblichkeit der irdischen Geschäftigkeit

*Die Natur* {1) zum König – als Hof 2) zur Melancholie als (mittelalterlich) entwertet} 3) zur Sprachtheorie als ossianische Sturmklage 4) spanisch: Simultaneität {5) zur Geistererscheinung}

*Das Wissen* 1) zur Melancholie – als barocke Gelehrsamkeit 2) zur Allegorie – als Grund des Bösen

*Der Wüterich* {1) zum Königtum 2) zur Melancholie-Raserei 3) zur acedia – Entschlußunfähigkeit} 4) zum Trübsinn – königliche Unnahbarkeit

*Der Schwulst* 1) Prahlreden des Tyrannen 2) Spitzfindigkeit des Intriganten und Narren 3) zur Sprachtheorie

*Die Physis* {1) rationalistisch mechanische Zerlegung} 2) martyrologische Zerlegung

*Die Liebe* 1) Abwesenheit ihrer Erlösungsintention – zum Königtum 2) Primat der weltfremden, gewaltsamen in Verstellungen verlorenen Geilheit – Melancholie 3) Mangel an Phantasie, erst bei Shakespeare erscheint die Liebe – zur Kritik

*Gelehrsamkeit* {1) Grundlage für die Dramatisierung der Geschichte – zum Königtum 2) Grundlage für das occulte weltferne Forschen – zur Melancholie} 3) das Böse als Wissen – zur Allegorie

*Das Böse* {1) der Intrigant 2) die melancholische Trauer} 3) wesentliche Darlegung unter Hinweis auf die Rolle des Narren als des »Wissenden« {4) Der Tyrann}

Die Kreatur	{1} als vernünftiges Tier} 2) seine Sprache
Simultaneität	1) Wiederholung der gleichen Situation 2) Simultaneität und Doppelliebe
Die Wiederholung	{1} kennzeichnet die Naturwelt des Trauerspiels} 2) kennzeichnet eine Ursache für das <i>taedium vitae</i> des Melancholikers

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1961

1.2 Ein zweites Schema ist *Zum methodischen Teil* überschrieben ( $M^2$ ). Es ist als ganzes durchgestrichen worden, außerdem wurde eine einzelne Zeile (*Ausgang bis Charakteristiken*) gesondert gestrichen. Der Text des Schemas findet sich auf der Rückseite eines Blattes mit zwei Konzepten zu Benjamins erstem Brief an Hofmannsthal, der im November 1923 geschrieben wurde (s. 817). – Die erwähnte *Einleitung zur Lyrik* dürfte der verschollene Text sein, den Benjamin für die geplante Edition der Gedichte Fritz Heinles schrieb (s. 763 f.); die Sigle *A 151* ist nicht auflösbar, sie könnte sich auf Benjamins Exzerptensammlung zum Trauerspielbuch (s. 875) beziehen.

### {Zum methodischen Teil

#### Gegen Einföhlung

*Die verführerischen Analogien zur Gegenwart / Unzulängliche Bestimmtheit des Barocks, bisher*

*Die Auseinandersetzung mit Burdachs Polemik gegen Burckhardt, Worringer, etc. Die kulturgeschichtlichen Periodenbegriffe, die Stilbegriffe, die Gattungsbegriffe sind Ideen. (Einleitung zur Lyrik) Methodisches Verhältnis der metaphysischen Untersuchung zur historischen: der umgekehrte Strumpf. Das Kunstwerk, der Stil, die Gattung etc als fundamentale Fixierung in welcher der religiöse Gehalt der Perioden sich vernehmbar macht. Die verwerfliche Fiktion einer Kontinuität der Kunstgeschichte. Keine Kunstgeschichte. Der Rechok [sic] in jeder tiefen auf Kunst gerichteten empirischen Forschung. Ausführung der Ideenlehre und Vorbereitung des Schlußteils. (Realismus im Begriffswesen der Geschichte –?) Gegen den Burdachschen Verismus. Die Fragestellung muß methodisch-eng sein, nur dann erschließt die Antwort alle Weite.*

*Wesentlichkeit der Kunsttheorie gemäß der Fragestellung*

*{Ausgang der Frage von formalen Charakteristiken}*

*Begriff der Rettung: hier der Unterschied der Werktypen A 151*

*Rechtfertigung des Stoffkreises: Schlesische Schule, Nürnberger Schule, Wiener Schule*

*Nicht Unterstützung des »Verständnisses« Kunsttheorie*



### Gegensatz von Interpretation und Einfühlung

*Der monadologische Charakter der Kritik. Gegen das Mitsehen des Rahmens. Der Gehalt des Kunstwerkes historisch; sein Wesen ahistorisch; es hat keine Geschichte.*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1959

### Schluß

#### I Kritik des Trauerspiels

#### II Begriff der Kritik

##### a Wahrheitsgehalt und Sachgehalt

*(historisches Wesen derselben – Reservate gegen Croces Gleichsetzung von Kritik und Geschichte)*

##### b Geschichte als Kriterium für den Bestand des Details

##### c Schönheit nur für den Wissenden

*(Gegen Einfühlung, Verständnis, Description – Platonisch: Wissen im  $\sigma\upsilon\mu\pi\omicron\omicron\iota\omicron\nu$  – Description nur in der pragmatischen Geschichte am Platz – das descriptive Moment der Einfühlung restlos zu gunsten der pragmatischen Interpretation der Sachgehalte und Formen zu eliminieren – Kategorien dieser Interpretation: historisch: die Welt ohne Kunst)*

#### III Theorie der Verfallszeiten

##### a Begriff der Rettung

##### b das Kunstwollen

##### c das Stückwerk

*(als letztes Wort der Welt-Geschichte – Barbarei – Korrektiv der Kunst – Mysteriencharakter des Dramas?)*

*Zu IIa ausführliche Theorie des Sachgehalts und Wahrheitsgehalts in der Behandlung der Begriffe des Musischen und des Ideals*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1958

1.6 Schließlich ist ein Manuskriptblatt erhalten geblieben, das schematische Aufzählungen des Vorkommens bestimmter Motive (*Träume, Konfliktsmonologe, Monologe vor der Tat und Klagemonologe*) in den einzelnen Barocktrauerspielen enthält (M<sup>6</sup>, Benjamin-Archiv, Ms 1960); auf einen Abdruck dieser Aufzählungen ist verzichtet worden.

2. Die eigentliche Abfassung des Trauerspielbuches vollzog sich in drei Phasen. Zunächst stellte Benjamin ein *Rob-* oder *Urschrift* (s. Briefe, 365 u. 372) genanntes Manuskript her (M bzw. M<sup>n+1</sup>), das im Dezember 1924 abgeschlossen (Briefe, 365) vorlag. Schon früher – im September 1924 – war Benjamin die Notwendigkeit einer *Reinschrift* deutlich geworden: *Was den Wert der Arbeit angeht, so erlaubt erst die schattigere Ausarbeit[ung] einer Reinschrift sowohl ihre Züge reiner auszuarbeiten als auch zu einem eigenen Urteil zu kommen.*

(Briefe, 354) Von dieser Reinschrift ( $M^{n+2}$ ) hieß es am 19. 2. 1925, daß sie zu zwei Dritteln bereits fertig (Briefe, 373) sei. Gleichzeitig war die Schreibmaschinenschrift ( $T^1$ ) begonnen worden (Briefe, 373); diese wurde nach Benjamins Diktat hergestellt und war spätestens Anfang April 1925 vollendet (s. Briefe, 375). Eines der beiden Manuskripte sowie das Typoskript sind verschollen. Erhalten blieb lediglich die Handschrift, welche Benjamin am 4. 8. 1929 Scholem schenkte: *Im Augenblicke da ich in Wolken von Staub unter einem Gebirge von Kisten meine zehn- oder selbst zwanzigjährige Seßhaftigkeit aufgebe und diese Wohnung verlasse, fällt mir das Manuskript der Trauerspielerarbeit in die Hände. Es ist nicht schön, vielleicht nicht einmal ganz vollständig. Aber auch das Buch hat seine Fehler, darin ist es ihm also zugehörig. Und indem es mit diesen Worten an Deiner Schwelle sich räuspert und den Staub der Jahre von sich abschüttelt nimmst Du es hoffentlich freundlich auf.* (Briefe, 500) Ob es bei diesem Manuskript um die Roh- oder die Reinschrift sich handelt, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden, doch spricht manches dafür, daß es die Rohschrift ist. Nicht nur hat das erhaltene Manuskript mit seinen zahllosen Sofortkorrekturen, Neuansätzen des Textes und äußerlich oft weit auseinanderliegenden Textanschlüssen mit anderen Reinschriften Benjamins keinerlei Ähnlichkeit, vor allem scheint eine Äußerung Benjamins, derzufolge das Diktat des Typoskripts eine *zum großen Teil mechanische Arbeit* (Briefe, 375) gewesen sei, auf die relative Nähe von Reinschrift und Typoskript – dieses dürfte der Druckvorlage ( $T^2$ ) bereits nahe kommen – hinzudeuten: eine Nähe, welche das Manuskript im Besitz Scholems im Verhältnis zur gedruckten Fassung jedenfalls nicht aufweist.

Das erhaltene Manuskript umfaßt 78 Seiten, die im allgemeinen in zwei gleich breiten Spalten beschrieben sind. Von den insgesamt 154 gezählten Spalten wurden die ersten 148 durchgezählt, dabei hat Benjamin anfangs jede beschriebene Spalte gesondert numeriert, später in der Regel nur noch jeweils eine Spalte einer Seite, die andere jedoch mitgezählt. Die vier Spalten von Seite 74 und Seite 75 sind mit 149 beziffert, entsprechen also Spalte 149–152; auf der letzten Seite des Manuskripts stehen zwei, ebenfalls nicht numerierte Spalten, also Spalte 153 und Spalte 154. Seite 1 und Seite 2 sind nur einspaltig auf den linken Seiten beschrieben, auf den rechten Spalten sind einige Korrekturen und Ergänzungen zum Text nachgetragen worden. Von Spalte 103 und Spalte 106 wurden jeweils die unteren zwei Drittel sowie von den Spalten 107 und 110 die oberen Drittel abgeschnitten. Von Spalte 145 ist nur das obere Drittel beschrieben worden; die gegenüberliegende Spalte 146 blieb leer, wurde jedoch von Benjamin mitgezählt. Von diesen Ausnahmen abgesehen ist das Manuskript

bis sehr nahe an alle Ränder heran beschrieben. Neben den Sofortkorrekturen finden sich zahlreiche Streichungen, häufig auch Einklammerungen, gelegentlich durch verschiedene Zeichen gekennzeichnete Umstellungen – diese Korrekturen gehören einer späteren Arbeitsphase an, wahrscheinlich der des Übergangs von der Roh- zur Reinschrift. Die Zitatnachweise finden sich in stark abgekürzter Form im Text selbst, oft fehlen sie völlig.

Das Manuskript stellt eine, obgleich nicht stets, so doch weitgehend zusammenhängende oder doch als Zusammenhang zu rekonstruierende Niederschrift dar. Der Text des Manuskripts verhält sich ganz unterschiedlich zu dem der endgültigen Fassung: er weicht in zahllosen Formulierungen ab, umfaßt eine Reihe zusätzlicher Passagen, beläßt seltener solche der Druckfassung ohne Gegenstücke, disponiert schließlich den Text über große Strecken noch anders. Der Weg von diesem Manuskript zur gedruckten Fassung entspricht keineswegs dem vom Julia Cohn-Manuskript der Wahlverwandtschaftenarbeit zum Druck derselben in den »Neuen Deutschen Beiträgen«, eher läßt er dem Abstand sich vergleichen, der zwischen der frühen Niederschrift der Wahlverwandtschaftenarbeit (M<sup>2</sup>) und der Reinschrift für Julia Cohn (M<sup>1</sup>; s. 823 f.) besteht. Die Arbeit, die von dem erhaltenen Manuskript des Trauerspielbuches zur Druckfassung führte, ist vorab eine am sprachlichen Ausdruck gewesen, daneben finden sich indessen auch inhaltliche Revisionen: etwa die Tilgung der Begriffe Offenbarung und Entelechie, die in der handschriftlichen Version der *Erkenntnis-kritischen Vorrede* nachdrücklich verwandt werden. Hinzu kommt schließlich Benjamins Bemühung um größtmögliche Transparenz in der Konstruktion des Trauerspielbuches. Was dieses in seiner endgültigen Gestalt auszeichnet – es »ist, trotz sorgfältigster Architektur im großen, so gebaut, daß jeder der dicht gewobenen und in sich undurchbrochenen Abschnitte gleichsam Atem schöpft, von neuem anhebt, anstatt nach dem Schema des durchlaufenden Gedankengangs in den nächsten zu münden« (Th. W. Adorno, Über Walter Benjamin, a. a. O., 37) –, fehlt in der Manuskriptversion noch nahezu vollständig. – Da die Scholemsche Handschrift in der Ausgabe nicht abgedruckt werden kann, sei wenigstens an zwei Beispielen ihr Charakter dargetan.

Zunächst mag eine etwas umfangreichere Variante zu einer willkürlich gewählten Passage die innerhandschriftlichen Verhältnisse demonstrieren. Zur Darstellung erwies das von Beißner für die Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe entwickelte Stufenmodell sich als am besten geeignet\*.

\* »Eingeklammerte Ziffern bezeichnen die größeren Stufen der Entwicklung, innerhalb deren weitere, kleinere Abstufungen und Gabelungen durch eingeklammerte

283,20-284,19 *Es bis sehen.*] Dabei steht durchaus nicht die Bedeutung moralischer Sachverhalte für die Analyse eines Kunstwerkes sondern vielmehr ein anderes, (1) oder wie (2) ein doppeltes vielmehr in Frage:

- (1) haben die Handlungen, die Verhaltensweisen, moralische oder unmoralische
- (2) eignet den Handlungen, den Verhaltensweisen, moralische[n] oder unmoralische[n],

welche ein Kunstwerk darstellt, in Wahrheit eine moralische Bedeutung auch als Abgebildeten? Und ferner: sind es schlechtweg moralische Einsichten, (1) zu d (2) als in welchen zuletzt der Gehalt eines Kunstwerkes sich adäquat ergreifen zu lassen vermag? (1) Selbst Fragen (2) Die Bejahung dieser beiden Fragen verleiht der kurrenten Tragödieninterpretation und -theorie wie nichts anderes ihr Gepräge. Und eben diese Fragen sind es, deren Verneinung

- (1) erst die Sphäre zu entdecken veranlaßt
- (2) allererst Anlaß gibt zur Bezeichnung jener Sphäre,

in welcher der moralische Gehalt der tragischen Poesie, nicht als ein letztes Wort sondern als ein integrales Moment ihres Wahrheitsgehaltes formuliert zu werden vermag: die geschichtsphilosophische.

- (1) Diese Verneinung wird, was die erste Frage betrifft, auf die apriorische Einmaligkeit
- (2) Sicherlich ist die (a) Ver (b) Begründung der ersten Verneinung so viel mehr Sache der Moralphilosophie, als die der zweiten Angelegenheit der Kunstphilosophie.

Dennoch sei sie von beiden angedeutet.

- (1) Was die erste betrifft, so kommt jede (a) Diskussion (b) moralisch gerichtete Diskussion des Verhaltens [erdichteter] Personen [darauf], daß diese niemals in irgendwelchem Sinne jene integrale (a) Notwendigkeit [vielleicht auch Unendlichkeit zu lesen] der (b) Einzelheit besitzen, wie sie einzig und allein der physischen Person zukommt. Sie existieren als erdichtete eben nur in der Dichtung.
- (2) Es ist, was die erste angeht, soviel klar: erdichtete Personen existieren nur in der Dichtung.

lateinische [...] Buchstaben gekennzeichnet sind. Eine (2) kündigt also an, daß alles, was vorher, hinter der (1) steht, jetzt aufgehoben und getilgt ist; ebenso hebt [...] das (b) das (a) [auf]. Die zusammengehörigen Zeichen stehen, wo es sich nicht um ganz leicht zu überblickende Stufenfolgen handelt, genau untereinander, so daß eine Verwirrung ausgeschlossen ist. Dem Benutzer [...] sei [...] empfohlen, bei jedem eine neue Stufe ankündigenden Zeichen den [Satz] wieder ganz von vorn zu lesen und dabei die inzwischen ungültig gewordenen Stufen zu überschlagen.\* (Friedrich Beißner, Vorbemerkungen des Herausgebers, in: Hölderlin, Sämtliche Werke [Große Stuttgarter Ausgabe], Bd. 1, 2. Hälfte, Stuttgart 1947, 319.)

Sie sind wie eine gewebte Figur in den Webgrund so als erdichtete in das Ganze der Dichtung so verwoben, daß sie als einzelne aus ihm nicht herausgehoben zu werden vermögen. Und darin steht die (1) Person (2) menschliche Gestalt der Dichtung, der Kunst schlechtweg, anders als die wirkliche. Die künstlerische Bildung führt, wie sie äußerlich einen Stil an sich trägt, innerlich eine unvertilgbare Signatur eines bestimmten Weltzustandes, einer bestimmten Weltanschauung mit sich, während die Moral den Menschen in jener absoluten Isoliertheit anspricht, in der er mit Gott allein – wie auch immer sonst sozial gebunden ist. (Ja, die wahrnehmungsmäßige und in so vieler Hinsicht nicht zutreffende Isoliertheit (1) seines physischen Leibes (2) seiner physischen Figur hat gerade als Ausdruck eines isolierten Gottgegenüber-Seins ihre einzig untrügerische Bedeutung.) Diese Wirklichkeit aber, in welcher der Mensch moralisch betroffen ist, erscheint vom Standpunkt jeder Kunstgestaltung aus als negativ oder sollte doch so erscheinen. (Und wenn ein theologischer Verweis gestattet ist, so ist

(1) das »Bildnisverbot« von weit tieferem Belang

(2) der tiefste Belang des »Bildnisverbotes«

nicht in der Abwehr des Götzendienstes zu suchen: das Verbot einer Darstellung des isolierten Körpers beugt mit unvergleichlichem (1) Nachhalt (2) Nachdruck dem Irrtum vor, als sei jene Sphäre abbildbar in welcher das moralische Wesen des Menschen existiert.) So viel von der Moralphilosophie aus. (1) Die Kunst wiederum kann (2) Die Kunst aber kann ihrerseits in gar keinem Sinne es zugestehen, ihre Werke in Magazine einer moralischen Kasuistik verwandelt zu sehen und im Interesse einer moralischen Auflösung, nicht Bestätigung und Explikation der sittlichen Weltordnung das einzelne Dargestellte anstatt des Ganzen dieser Darstellung ins Zentrum der Betrachtung gerückt zu sehen.

Druckvorlage: M, Sp. 58 f. (Sammlung Scholem)

Als zweites Beispiel für den Text des Trauerspielbuch-Manuskriptes wird im folgenden der erste – philosophische – Teil der *Erkenntnis-kritischen Vorrede* wiedergegeben. Benjamin dürfte mit der Niederschrift im Mai oder Juni 1924 auf Capri begonnen haben (s. Briefe, 347), Mitte September war diese bereits beendet (s. Briefe, 354); im Dezember entschloß Benjamin sich, die Einleitung vorerst zurückzustellen (s. Briefe, 365). Tatsächlich ist dieser Teil der Vorrede beim Habilitationsantrag nicht mit eingereicht worden. Er dürfte sowohl in der Reinschrift (M<sup>n+2</sup>) wie in der ersten Schreibmaschinenschrift des Trauerspielbuches (T<sup>1</sup>) gefehlt haben und wurde wahrscheinlich erst für die Druckfassung überarbeitet. – Die Herausgeber wählten diesen Text zum Abdruck, weil die *Erkenntnis-kritische Vorrede* den



wohl esoterischsten Text darstellt, den Benjamin geschrieben hat; seine Erstfassung vermag manche Dunkelheiten der endgültigen Version aufzuhellen. Deshalb gelangt – anders als bei dem vorigen Beispiel – der letzte Korrekturstand der eigentlichen Niederschrift selbst zum Abdruck. Sowohl die innerhandschriftlichen Varianten – d. h. ursprüngliche Formulierungen, die sofort korrigiert wurden – wie die Spätkorrekturen – Durchstreichungen und Einklammerungen, die während der Arbeit an der folgenden Version vorgenommen wurden (s. 922) – bleiben beim Abdruck unberücksichtigt, um den Text übersehbar zu halten. – In der Druckfassung ersetzen 207,1 bis 228,28 den theoretischen Teil der Vorrede.

[Sp. 1]

I  
Einleitung

I

*Es ist der philosophischen Erkenntnis eigen, mit jeder Wendung von neuem vor der Frage der Darstellung zu stehen. Zwar wird sie in ihrer abgeschlossenen Gestalt Lehre sein, diese Abgeschlossenheit aber ihr zu leihen wird nicht in der Gewalt des bloßen Denkens liegen. Philosophische Lehre beruht auf historischer Kodifikation. So ist sie denn auch more geometrico nicht zu beschwören. Wie deutlich auch die Mathematik belegt, daß die gänzliche Eliminierung des Darstellungsproblems, als welche jede sachlichgemäße strenge Didaktik sich gibt, das Signum echter Erkenntnis ist, gleich bündig stellt sich ihr Verzicht auf den Bereich der Wahrheit, den die Sprachen meinen, dar. Was an den philosophischen Entwürfen Methode ist, das geht nicht auf in ihrem didaktischen Gehalt: Und das besagt nichts anderes, als daß diesen Entwürfen eine Esoterik eignet, die abzulegen sie nicht vermögend sind, die zu verleugnen ihnen verboten ist, die zu rühmen sie richten würde. Die Alternative der philosophischen Form, welche durch die Begriffe der Lehre und der Esoterik bestimmt wird, ist es, welche der abendländische Systembegriff ignoriert. Soweit er die Philosophie bestimmt, droht diese, wo sie der Nachahmung des mathematischen Verfahrens entsagt, einem Synkretismus [sich] zu bequemen, der die Wahrheit in einem zwischen Erkenntnissen gewobnen Spinnennetz einzufangen sucht, als käme sie von draußen hinzugeflogen. Wie wenig ihr angelernter Universalismus im Stande ist, die didaktische Autorität der Lehre zu erreichen, wird deutlicher mit jener zunehmenden Entfernung vom mathematisch orientierten Methodenstreit, die mit der Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts beginnt. Will die Philosophie nicht als eine vermittelnde Anleitung zum Erkennen der Wahrheit sondern als deren Darstellung, das Gesetz ihrer Form bewahren, so ist eben der Übung dieser ihrer Form, nicht aber ihrer Antizipation im System*

Gewicht beizulegen. Diese Übung hat sich in allen Epochen, denen die  
 unumschreibliche Wesenheit des Wahren vor Augen stand, in einer  
 Propädeutik aufgenötigt, die man mit dem scholastischen Terminus  
 35 des Traktats eben deshalb ansprechen darf, weil er jene(n),  
 wenn auch latenten Hinweis auf die Gegenstände der Theologie ent-  
 hält, ohne welchen der Wahrheit nicht gedacht werden kann. Den  
 esotherischen Charakter des Trakt[at]s erweist nichts triftiger, als der  
 Umstand, daß in ihm die Darstellung die Hauptsache ist. Diese mag  
 40 lehrhaft zwar in ihrem Ton sein, ihrer innersten Haltung nach aber  
 ist ihr die Bündigkeit einer Unterweisung versagt, welche wie die der  
 Lehre aus eigener Autorität sich zu behaupten vermöchte. Nicht weni-  
 ger enträt sie der Zwangsmittel des mathematischen Beweises. In ihrer  
 klassischen Form wird als einzige[s] Bestandteil einer mehr fast be-  
 45 lehrenden als lehrenden Intention das autoritäre Zitat sich einfinden.  
 Der Inbegriff aller Methode für den Traktat ist also Darstellung. Me-  
 thode ist Umweg. Darstellung als Umweg – die methodische [Sp. 2]  
 Ordnung des Traktats wäre demnach ein Stilprinzip? So dürfte in der  
 Tat dort formuliert werden, wo Rechenschaft von der eigentümlichen  
 50 philosophischen Funktion dieses retardierenden Stils gegeben werden  
 kann. Zuvörderst wird solche Rechenschaft, und immer wieder, darauf  
 weisen, daß jener Ausfall mathematischer Stringenz durch Künste  
 rednerischer Überführung nirgends einzubringen gesucht wird. Soviel  
 auch gerade diese Form der Macht des Wortes verdankt: der gänzliche  
 55 Verzicht auf den unabgesetzten Verlauf der Intention, der das mathe-  
 matische Denken kennzeichnet, ist ihr erstes Merkmal. Mit immer  
 neuem Anheben geht der Gedanke ausdauernd auf die Sache selbst  
 zurück. Dieses unablässige Ausholen ist der eigenste Wellenschlag der  
 Kontemplation. Immer ist ihr der Gegenstand selbst näher als alles  
 60 was sie von ihm zu sagen gedächte.\* Niemals läßt sie ihn los, um sich  
 selbst überlassen zu sein – das unterscheidet den betrachtenden vom  
 grübelnden Geiste – und jeder Gedanke findet sich vor allem am Ge-  
 genstand selbst zurecht. Wenn aber der von allen Seiten bedacht  
 scheint, verharret er doch um nichts minder im Zentrum der Aufmerk-  
 65 samkeit. Die Kontemplation kennt kein Ende. Dies gilt von ihr nicht  
 in dem Sinne, in welchem auch mathematischem Denken es zuzubil-  
 ligen wäre, daß seine Gegenstände sich ihm nicht erschöpfen, vielmehr  
 ist es die einzelne Seite, jede noch so bestimmte Frage von welcher  
 Auskunft für den Kontemplativen nie abgeschlossen ist. Die fruchtbare  
 70 Skepsis, dessen Schule diese Denkart ist, sucht ihren Ursprung nicht in  
 dem Eklektizismus der neuern Akademie, sondern in den theologischen  
 Überlieferungen, denen auch dort, wo sie aller Gnosis fernstehen, die

\* In der Anmerkung ist auf Meyersons Analyse des mathematischen Denkens zu verweisen.

Lehre von Sinnstufen der Dinge, insbesondere freilich der Worte, geläufig ist. Indem die Kontemplation diesen Stufen in der Auffassung der Dinge nachgeht, empfängt sie den Antrieb ihres unablässigen Aus-  
 holens gleicherweise wie die Rechtfertigung ihrer intermittierenden  
 Rhythmik. Denn es gibt keine Übergänge zwischen den Sinnstufen.  
 Was sie trennt ist die zunehmende Verflüchtigung der Sachgehalte (der  
 Fakten und Worte) in welchen eine interpretierende Betrachtung das  
 Gefäß des Wahrheitsgehaltes zu erblicken hat. Dieses Gefäß, je gläser-  
 ner (um im Bilde fortzufahren) seine Wände sich zeigen, desto sichtbar-  
 er der in ihm verschlossene Wahrheitsgehalt. Es liegt im nächsten In-  
 teresse der folgenden Darlegung, von der philosophischen Charakter-  
 istik dieser Methode aus, ihren Inbegriff wie vorgedacht, als einen  
 stilistischen zu umschreiben. Dies dürfte am deutlichsten in einem  
 Bilde geschehen, das von der musivischen Arbeit auszugehen hat. An  
 ihr fällt vor allem das paradoxe Verhältnis der mikrologischen Tech-  
 nik zu den oft gewaltigen Maßen ihrer Zeichnung ins Auge. Und dieses  
 Moment wird als erstes das Gleichnis sich zu eigen machen, um in ihm  
 es auszusprechen, wie der Wahrheitsgehalt des Gegenstandes nur bei  
 genauester Versenkung in die Einzelheiten des Sachgehaltes sich fassen  
 läßt. Zum zweiten was die Stückelung des Ganzen in viele willkürliche  
 Formen angeht, so ist hierin bedeutet zu sehen, daß die Darstellung  
 dem großen Zug der Zeichnung, der Gedankenführung, nicht einfach  
 folgt, vielmehr ihn fast wie aus der Zusammenstellung einzelner und  
 ihm sehr dis-[Sp. 3]parater Gedanken hervortreten läßt. Nichts  
 könnte machtvoller die transzendente Gewalt sei es des Heiligenbildes  
 sei der Wahrheit betonen. Endlich aber ist der Wert dieser Gedanken  
 umso entscheidender als sie nicht unmittelbar an der Grundkonzeption  
 sich zu messen vermögen und von ihm hängt der Wert der Darstellung  
 im gleichen Maße ab, wie der des Mosaiks von der Qualität des Glas-  
 flusses. Mosaik wie Traktat gehören in ihrer höchsten Ausbildung dem  
 frühen Christentum an. Was ihren Vergleich ermöglicht ist echte Ver-  
 wandtschaft.

Die Schwierigkeit, welche solcher Darstellung innewohnt, beweist nur,  
 daß sie eine eigenbürtige prosaische Form ist. Denn während der Re-  
 dende in Stimme und Mienenspiel die einzelnen Sätze auch wo sie an  
 sich selber nicht stand zu halten vermöchten trägt und sie zu jenem  
 oft schwankenden und vagen aber dennoch eindrucksvollen Gedanken-  
 gang zusammen fügt, als entwerfe er eine groß angedeutete Zeichnung  
 in einem einzigen gewaltigen Zuge, ist es der Schrift eigen, mit jedem  
 Satze von neuem anzuheben und einzuhalten. Und die kontemplative  
 Darstellung hat dem mehr als jede andere zu folgen. Für sie ist es kein  
 Ziel, mitzureißen und zu begeistern. Ihrer selbst ist sie allein dort  
 sicher, wo sie in den Stationen der Betrachtung den Leser innezuhalten

nötigt. Je größer ihr Gegenstand, desto abgesetzter jene Betrachtung. Diese prosaische Nüchternheit ist diesseits des gebietenden Lehrworts die einzige der philosophischen Erkenntnis geziemende Schreibweise. Gegenstand der Philosophie sind die Ideen. Sie sind es zumal in ihrem  
 120 hier gedachten propädeutischen Stadium. Denn es eignet dem Lehrwort, mit der Einsicht in das Leben dessen Regel zu verlautbaren, während jede vorbereitende Betrachtung dies als Usurpation der höchsten Autorität zu scheuen hätte. Die Darstellung, wenn sie als die eigentliche Methode philosophischer Erkenntnis sich behaupten will,  
 125 wird Darstellung der Idee sein. [Sp. 4] Wiederum erweist sie als solche von derjenigen der Mathematik sich verschieden. Das philosophische Begriffsreich entspinnt sich nicht in der ununterbrochenen Linienführung beweisender Deduktionen, sondern als Terminologie einer Beschreibung der Ideenwelt. Die Durchführung derartiger Beschreibungen setzt mit jeder Idee von neuem als eine ursprüngliche an. Denn die  
 130 Ideen bilden eine unreduzierbare Vielheit. Die Idee im gedachten Sinne ist identisch mit den Wesen, die sich im Bild einer Sonne betrachten läßt. Wesenheiten stehen zu einander wie Sonnen; sie berühren einander nicht. Vorbedingung jeder tiefen Harmonie in ihrem gegenseitigen Verhältnis ist die unverrückbare Distanz. Und es ist eben das  
 135 eigenste Signum dieser Harmonie, daß sie nicht als ein Verhältnis der Wesenheiten zueinander (gleichsam in derselben Ebene) sich herstellt, sondern als eine prästabilisierte, in höchstem Sinne objektive, die aus ihnen hervorgeht wie die Sphärenmelodie aus dem Umlauf der Gestirne.[\*] Und zwar sind sie [die Ideen] als diese – gleichsam gezählte, eigentlich aber benannte – Vielheit der Betrachtung gegeben. Während der Begriff aus der Spontaneität des Denkens hervorgeht, ist die Idee der Betrachtung gegeben. Die Ideen sind ein Vorge[ge]b-  
 140 nes. Aus diesem Satze entspringt unmittelbar jene Frage, an welcher das Verhältnis jeder bestimmten Philosophie zur Gestalt ihres Ursprungs als Treue oder Abfall sich entscheidet: Sind die Ideen vorgegeben als Erkenntnis- oder als Seinsgrund der Dinge? Als Erkenntnisgrund müßte die Idee relationsbestimmt sein; denn die Erkenntnis ist ein Relationsverhältnis. Erkenntnis ist ein Verhältnis der Intention zu  
 145 den Dingen. Die Idee aber geht in keine Relationsbeziehung ein. Ihr ist das Ding von anderer Seite gegenwärtig. Jene andere Seite ist nicht Erkenntnisgegenstand, besteht jedoch nichtsdestoweniger. Die Relation des Gegenstandes zur Erkenntnis bestimmt nicht dessen Wesen [Fehl-

[\*] [Nicht integrierte Passage; wahrscheinlich hierher gehörende Formulierungsvariante.] Wesenheit des Dinges ist jeweilen das, was ihm unter Absehung von allen Relationen, in welchen es gedacht werden könnte, zukommt. Eine Wesenheit, die sich von sich aus als Harmonie zu andern bestimmen müßte, würde eben damit aufhören, es zu sein.

schluß von der wesensbestimmenden Relation]. Für dessen Wesen ist  
 die Idee als Seinsgrund gegenwärtig. Die Idee als Seinsgrund gründet 155  
 das Ding durch dessen Anteil an der Idee. Das Sein des Gegenstandes  
 lebt vom Sein der Idee. Diese Bestimmung der Idee als Sein definiert  
 zugleich die Wahrheit als ein Sein. Dieses ist die eigentümliche Trag-  
 weite der Ideenlehre für den Wahrheitsbegriff. Erst als Sein aber ge-  
 winnt die Wahrheit jene letzte metaphysische Bedeutsamkeit, die nach- 160  
 drücklicher als alle das platonische System ihr zuspricht. Hierfür ist  
 vor allem das Symposion dokumentarisch. Insbesondere enthält es  
 zwei in dieser Hinsicht entscheidende Aussagen: Es entwickelt die  
 Wahrheit – d. i. das Reich der Ideen – als den Wesensgehalt der  
 Schönheit. Es erklärt die Wahrheit für schön. Die Einsicht in diese 165  
 platonische Auffassung vom Verhältnis der Wahrheit zur Schönheit  
 ist nicht allein ein oberstes Anliegen jedes kunstphilosophischen Ver-  
 suches sondern für die Bestimmung [Sp. 6] des Wahrheitsbegriffes  
 selbst von ganz unersetzlicher Bedeutung. Insbesondere darf betont  
 werden, daß eine systemlogische Auffassung, welche in diesen Sätzen 170  
 nichts als den altehrwürdigen Entwurf eines Panegyrikus der Philo-  
 sophie erblickt, damit unwiderruflich vom Gedankenkreis der Ideen-  
 lehre sich scheidet. Diese selbst aber stellt vielleicht nirgends deutlicher  
 als in den gedachten Behauptungen die Seinsweise der Ideen ins Licht.  
 Von diesen bedarf zunächst die zweite notwendig einer einschränken- 175  
 den Erläuterung. Wenn die Wahrheit schön genannt wird, so ist dies  
 im Zusammenhange des Symposions zu begreifen, welches die Stufen-  
 folge der erotischen Begehrungen beschreibt. Der Eros – so muß ver-  
 standen werden – wird seinem ursprünglichen Bestreben nicht untreu,  
 wenn er sein Sehnen auf die Wahrheit richtet, denn auch die Wahrheit 180  
 ist schön. Sie ist es nicht sowohl an sich als für den Eros. Es waltet  
 darin durchaus das gleiche Verhältnis, welches im menschlichen Lieben  
 sich vorfindet. Der Mensch ist schön für den Liebenden, an sich ist  
 er es nicht. Und zwar deswegen, weil an sich sein Leib in einer höhern  
 Ordnung als der des Schönen sich darstellt. So auch die Wahrheit. 185  
 Schön ist sie so wohl nicht als für den der sie sucht. Hastet ein Hauch  
 von Relativität dem an, so ist nicht im entferntesten darum die Schön-  
 heit, die der Wahrheit eignen sollte, ein metaphorisches Epitheton ge-  
 worden. Das Wesen der Wahrheit als des sich darstellenden Ideen-  
 reiches verbürgt es vielmehr, daß eben um dieses Momentes der Dar- 190  
 stellung willen, die Rede von der Schönheit des Wahren in ihrem  
 Rechte niemals beeinträchtigt zu werden vermag. In der Wahr-  
 heit ist dieses darstellende Moment das letzte Refugium der Schön-  
 heit überhaupt. Solange nämlich bleibt das Schöne antastbar, als es  
 sich baar und bloß als solches einbekennen muß. Sein Schein, der 195  
 verführerisch ist solange es nichts sein will als es selber, zieht die

Verfolgung des Verstandes nach und läßt seine Unschuld einzig da erkennen, wo er an den Altar der Wahrheit flüchtet. Dieser Flucht folgt [der platonische] Eros, nicht Verfolger sondern liebend dergestalt, daß die Schönheit um ihres Scheines willen immer beide flieht, aus Furcht den Verständigen und aus Scham den Liebenden. Und nur er kann es bezeugen, daß Wahrheit nicht Enthüllung ist, die das Geheimnis vernichtet, sondern Offenbarung die ihm gerecht wird. Ob Wahrheit dem Schönen gerecht zu werden vermag? Diese Frage ist die innerste im Symposion. Platon beantwortet sie, indem er der Wahrheit es zuweist, de[m] Schönen das Sein zu verbürgen. In diesem Sinne also entwickelt er die Wahrheit als den Gehalt des Schönen. Nicht aber tritt dieser zu Tage in der Enthüllung, vielmehr erweist er sich in einem Vorgang, den man gleichnisweise bezeichnen dürfte als das Aufflammen der in den [Sp. 5, Mitte] Kreis der Ideen eintretenden Hülle, als eine Verbrennung des Werkes, in welcher dessen Form zum Gipfel ihrer Leuchtkraft kommt. Das Schöne gewinnt aus den Ideen seinen Bestand in seiner Darstellung durch Kritik. Nichts macht es kenntlicher, wie unterschiedenen Sphären die Wahrheit auf der einen, der Gegenstand der Erkenntnis, den man ihr gleichzusetzen sich gewöhnt hat, auf der andern Seite angehören, als die dargelegte Beziehung von Wahrheit und Schönheit. Sie enthält den Schlüssel zu jenen so viel einfachern aber gleicherweise vernachlässigten Beobachtungen, welche die heterogene Natur von Erkenntnis und Wahrheit zu belegen vermögen. Unter ihnen ist die augenfälligste jene eigentümliche Aktualität auch derjenigen alten Systeme der Philosophie, deren bloßer Erkenntnisgehalt längst die Beziehung zur Wissenschaft eingebüßt hat. Die großen Philosophien stellen die Welt in der Ordnung der Ideen dar. Es ist nun der Fall die Regel, daß die begrifflichen Prägungen, mit welchen auf Grund der damaligen wissenschaftlichen Einsichten, das Weltbild jene[m] Ideenreiche gleichsam eingesenkt wurde, längst brüchig geworden sind. Nichtsdestoweniger kann in jenen Systemen der Entwurf einer Beschreibung der Ideenwelt, wie [die] Eleaten ihn mit dem kugelförmigen Sein, Platon mit dem Parmenides, Leibniz mit der Monadologie, Hegel mit der Dialektik lieferten, seine Gültigkeit behaupten. Allen diesen Versuchen ist es eigen, ihren Sinn auch dann noch zu behaupten, ja sogar oft dann erst höchst potenziert zu entfalten, wenn sie statt auf das Wirkliche bezogen werden auf das Reich der Ideen. Denn als Beschreibung der Ordnung der Ideen sind diese Gedankenordnungen entsprungen. Und so größer die Intensität sein mochte, mit der die Denker das Bild des Wirklichen in ihnen zu entwerfen trachteten, desto reicher mußte bei diesem Versuche eine Begriffsordnung sich ausbilden, [Sp. 7] die für den späteren Interpretator der originären Darstellung der Ideenwelt zu Gute kom-

men mußte. [\*] [Verweis auf Cohens Einleitung zu »Kants Theorie der Erfahrung«] – Ist die Übung in einem beschreibenden Entwurfe der Ideenwelt, dergestalt daß die Welt von selbst in sie einging und sich in sie löste, die Aufgabe des Philosophen, so gewinnt er seine Stellung in der erhobnen Mitte zwischen dem Forscher und dem Künstler. Der letztere sozusagen entwirft ein kleines Bild der Ideenwelt, und eben darum in jeder Gegenwart ein endgültigeres weil er es als Gleichnis entwirft. Der Forscher disponiert die Welt zum Eingehen in den Bereich der Idee indem er sie von innen her, im Begriffe[,] aufteilt. Ihn verbindet mit dem Philosophen das Interesse am Verlassen de[s] empirischen Daseins,\*\* den Künstler die Aufgabe der Darstellung. Allzu nah hat eine landläufige Auffassung den Philosophen dem Forscher, und auch dem in seiner schlechtesten Erscheinung zugeordnet. Die Entfremdung von der Gestalt des Künstlers [ging] endlich soweit, daß [für] die Schönheit der Darstellung in der Bestimmung der Aufgabe des Philosophen nirgends ein Ort schien. Sache der vorausgehenden Erörterungen war es, den Begriff des philosophischen Stils, dessen wesentlichst[e] Bestandstücke hier wenigstens verzeichnet seien, von Paradoxie zu befreien. Es sind: die Kunst des Absetzens – im Gegensatz zur Kette der Deduktionen; die Ausdauer der Abhandlung – im Gegensatz zum Stil des Fragments; die Wiederholung der Motive – im Gegensatz zu[r] erschöpfenden Universalität, die Fülle der Positivität† – im Gegensatz zur Polemik und Negation. [Sp. 3] Die Wahrheit, vergegenwärtigt gleichsam im Reigen der dargestellten Ideen, entgeht jeder wie immer geartete[n] Einordnung in den Erkenntnisbereich.[††] Erkenntnis ist ein Haben: ihr Gegenstand selbst bestimmt sich dadurch, daß er im Bewußtsein gehabt, innegehabt zu werden vermag. Dem so innegehabten ist Darstellung sekundär. Es existiert nicht bereits als ein Dargestelltes. Gerade dies aber gilt von der Wahrheit. Methode, für die Erkenntnis ein Weg, den Gegenstand des Innehabens sich zu gewinnen ist für die Wahrheit Darstellung ihrer selbst und daher als Form mit ihr gegeben. Diese Form eignet nicht einem Zusammenhang im Bewußtsein wie die Methodik der wissenschaftlichen Erkenntnis es tut, sondern einem Sein. Immer wieder wird als eine der tiefsten Intentionen der Philosophie in ihrem Ursprunge, der platonischen Ideenlehre, sich der Satz darstellen, daß der Gegenstand der Erkenntnis nicht sich deckt mit der Wahrheit. [Sp. 4] Die Erkenntnis nämlich ist erfragbar, nicht aber die Wahrheit. Die Er-

[\*] Einleitung zur Arbeit über Lyrik!

\*\* Vgl. Meyerson

† Hinweis auf Leibniz? – Alle Systeme sind wahr in dem was sie behaupten, falsch in dem was sie negieren.

[††] Notizen über Erkenntnis und Wahrheit

kenntnisfrage richtet sich auf das Einzelne, nicht aber unmittelbar auf dessen Einheit. Diese Einheit der Erkenntnis, wenn anders sie bestünde  
 280 – wäre vielmehr ein erst mittelbar, auf Grund der Einzelerkenntnisse und gewissermaßen durch Ausgleich herstellbarer Zusammenhang, während im Wesen der Wahrheit die Einheit durchaus unvermittelte direkte Bestimmung ist. Dieser aber ist es eigentümlich, nicht erfragt werden zu können. Wäre nämlich die Einheit im Wesen der Wahrheit  
 285 erfragbar, so wäre wiederum zu fragen, inwiefern auch die Antwort auf diese Frage nach der Einheit selbst schon gegeben in jeder denkbar[en] Antwort wäre, mit der Wahrheit Fragen entspräche. Und vor der Antwort hierauf würde die gleiche Frage sich wieder einstellen, dergestalt, daß die Einheit der Wahrheit jeder Frage entgehen muß.  
 290 Allgemein aber [Sp. 2, Rand] entgleitet Wahrheit der Frage überhaupt, weil das Wesen, als der durch Relationen nicht betroffene Kern, ebensowenig wie zu anderm zur Frage ein Verhältnis findet und in sich selbst gebannt bleibt, bis die Darstellung in einem übergeordneten Zusammenhange es zum Erklingen bringt. Die Wissenschaft, wo sie  
 295 autonom, d. h. ideenlos, ihren Weg verfolgt, fällt immer wieder in die Dualität von Methode und Resultat auseinander, welche einzig und allein für die Wahrheit in Gestalt ihrer Selbstdarstellung aufgehoben ist.[\*]

[Sp. 5] Je genauer die Theorie der wissenschaftlichen Erkenntnis den  
 300 einzelnen Disziplinen nachgeht, desto unverkennbarer stellt ihr deren methodische Inkohärenz sich dar, welche freilich niemals einen Widerspruch einschließt, aber darum nicht minder in jedem wissenschaftlichen Bereich neue und unableitbare Voraussetzungen macht und in jedem die Probleme der ihm vorgelagerten Bereiche mit derselben  
 305 Nachdrücklichkeit als gelöst betrachtet,\*\* mit der die Unabschließbarkeit ihrer Auflösung in andere[m] Zusammenhange behauptet wird. Es ist einer – wenn man so sagen darf – der unphilosophischsten Züge jener Wissenschaftstheorie, die nicht von den einzelnen Disziplinen sondern von vermeintlichen philosophischen Postulaten in ihren Untersuchungen ausgeht, diese Inkohärenz als akzidentiell zu betrachten  
 310 und durch eine jeder erkenntnistheoretischen Besinnung so gänzlich heterogene Beziehung auf den unendlichen Zeitverlauf den Versuch ihrer Elimination zu machen. Allein es ist diese Diskontinuität der

[\*] [Der letzte Satz ersetzt den ursprünglichen – dann gestrichenen – Schluß des Absatzes, der lautete:] Stünde dieser Aussage nur der eine Hinweis auf die Einheit und Einzigkeit im Wesen der Wahrheit offen, so würde selbst dieser hinreichen. Je tiefer nämlich die Theorie der Erkenntnis den wissenschaftlichen Methoden nachgeht, desto [im Satz abgebrochen] jene Polarität von Methode und Resultat, in deren Überwindung die Wissenschaft als ein unabsehbarer Prozeß sich abrollen würde, ist einzig und allein der Wahrheit selbst in Gestalt ihrer Selbstdarstellung aufgehoben.

\*\* in der Anm ist auf die entsprechende Stelle bei Meyerson zu verweisen



wissenschaftlichen Methodik so weit entfernt, ein minder gültiges, vorläufiges Stadium der Erkenntnis zu bestimmen, das sie vielmehr ihrer positivsten Bestimmung dienen könnte, wo nicht die Anmutung sich dazwischenlegte, in einer enzyklopädischen Umfassung der gesamten Erkenntnis eben der Wahrheit, die denn freilich eine sprunglose Einheit ist, habhaft zu werden. Gilt nämlich die platonische Auffassung der Wissenschaft, wonach die Rettung der Phänomene ihr zufalle, so [...]

[Sp. 7] Daß die Wahrheit als Einheit und Einzigkeit sich darstelle, dazu wird ein lückenloser Deduktionszusammenhang der Wissenschaft mit nichts erfordert. Und gerade dieser Deduktionszusammenhang ist die einzige Form, in welcher die Systemlogik auf den Wahrheitsgedanken sich bezieht. Eine Darstellungsform von der Art aber, welche nichts als die Fassade eines in seinem Bestande aus zahllosen Einzeluntersuchung[en], einzelnen Induktionen und Deduktionen gefügten Baus bestimmt. Gerade diese systematische Geschlossenheit aber hat mit der Wahrheit ebensowenig gemein wie jede Darstellung, die sich in bloßen Erkenntnissen und Erkenntniszusammenhängen unmittelbar ihrer zu vergewissern sucht. Nur dort, wo das System in seinem Grundriß von der Verfassung der Ideenwelt selbst inspiriert ist, hat es Geltung. Daß dieser aber die Kontinuität des vulgären Ideals der Wissenschaft fremd ist, wurde oben in aller Kürze angedeutet. Die großen Gliederungen, welche nicht allein die großen Systeme sondern die philosophische Terminologie überhaupt bestimmen (wie deren allgemeinste: Logik Ethik Ästhetik) haben also nicht als Namen von Fachdisziplinen sondern als Denkmale einer diskontinuierlichen Struktur der Ideenwelt ihre Bedeutung. Und sonach ist, was die Phänomene betrifft, ihre Aufteilung und Lösung nicht aber ihre Verfilzung in unabsehbaren Deduktionszusammenhängen die Vorbedingung ihrer philosophischen Durchleuchtung. Nur aufgeteilt in Sippen engster Zugehörigkeit, ja vielleicht nur als einzelne erreichen die Phänomene jene vorbestimmten Bezirke in welchen sie verborgen und gerettet im Reich der Ideen sind. In dieser ihrer Aufteilung unterstehen die Phänomene dem Begriff. [Sp. 8; nachträgliche Einfügung\*.] Und zwar vollzieht der Begriff an den Dingen ihre Lösung in Elemente. Nicht integral in ihrem rohen empirischen Bestande, dem der Schein sich beimischt, sondern in ihren Elementen allein gehen die Phänomene gerettet in das Reich der Ideen ein. Sie zerteilen sich also in ihrem Ein-

[\*] [Dieser Einfügung scheint der folgende, Fragment gebliebene Versuch vorangegangen zu sein.] In seiner reinen Form reguliert der Begriff die Beziehung des Bereichs der Erkenntnis zu dem der Ideen. Die Begriffe sind Elemente der Erkenntnis, die Ideen Teile der Wahrheit. Begriffe haben Funktionscharakter. Es entspricht ihrer Mittlerrolle, im Prozeß der Erkenntnis die Phänomene zu lösen und auf Wahrheit zu beziehen [...]

tritt. Ihrer falschen Einheit entäußern sie sich, um aufgeteilt an der echten der Wahrheit teilzuhaben. Diese echte Einheit des Wahren ist nicht mehr auflösbar in Elemente sondern einzig zerlegbar in Teile.

355 Diese Teile, die Ideen, aber sind von jener sonderbaren Beschaffenheit, welche zunächst gleichnisweise angedeutet werden mag in einer Legende. Sie handelt von den Steinen, welche den Sinai bedecken. Diese trügen, wie Salomon Maimon berichtet, die Zeichnung eines Blattes (Baumes) eingeprägt, deren sonderbare Natur es sei, alsbald auf jedem

360 Steinstück sich herzustellen, welches abgesprengt von einem großen Blocke sei und so ins Unendliche fort. Die Ideen sind dergleichen Teile der Wahrheit, in welche allein [die] Regel derselben, unversehrt, wenn auch noch so winzig, sich geprägt findet. Ihren Zusammenschluß zu denken wäre nicht weniger ungereimt, als den der Steine, die ja eben

365 dadurch erst, daß sie den Sinai bedecken, bemerkenswert sind, zu einer einzigen Straße. Die Aufteilung aber geht fort und ist ins Unendliche möglich. Die Begriffe, jene vermittelnden Wesen nun, sind eben von der Seite der Idee her deren Teile, von der Seite der Phänomene her deren Elemente. Sie retten die Phänomene eben dadurch, daß sie in

370 der Aufteilung in Elemente ihnen Anteil geben an dem Sein der Ideen als deren Teile. [Sp. 7] Die Unterscheidung in Begriffen ist über den Verdacht jedweder zerstörerischen Spitzfindigkeit nur dort gesichert, wo sie auf jene Bergung der Phänomene in den Ideen, [Sp. 8] das platonische τα φαivόμενα σωζειν es abgesehen hat. Durch ihre Vermittlerrolle verleihen die Begriffe den Phänomenen Anteil am Sein der

375 Idee. Aber eben diese Vermittlerrolle macht sie tauglich zu der andern, gleich ursprünglichen Aufgabe der Philosophie: der Darstellung der Ideen. Indem die Rettung der Phänomene sich vermittelt der Ideen vollzieht, vollzieht sich die Darstellung der Ideen im Mittel der Empirie. Denn nicht an sich selbst sondern einzig und allein in einer Zuordnung unverstellter Phänomene stellen die Ideen als durch ihre Teile sich dar. Wie die Mutter aus voller Kraft sichtlich erst da zu leben beginnt, wo der Kreis ihrer Kinder aus dem Gefühl ihrer Nähe sich um sie zieht und sich schließt, so treten die Ideen ins Leben erst wo

380 der Kreis des ihnen Zugehörigen sich um sie schließt. Die Ideen – im Goetheschen Sinn: Ideale – sind die Goetheschen Mütter. Sie bleiben dunkel wo das Phänomen sich zu ihnen nicht bekennt, wo es nicht vollzählig sich um sie versammelt. Diese vollzählige Einsammlung der Elemente der Dinge ist die Aufgabe der Begriffe und die Zerteilung,

390 die die Kraft des unterscheidenden Verstandes in ihnen vollzieht ist umso bedeutungsvoller, als in ein und demselben Vollzuge in Kraft ihres Mittlertums sie ein doppeltes vollendet: das Werk der Rettung der Phänomene und das der Darstellung der Ideen. Im Elementaren stellen die Ideen sich dar, in Elementen wird die Welt geborgen. Am

Sein haben somit die Dinge nur soweit Anteil, als sie ursprünglich  
 sind. Die Darstellung der Ideen in Ursprungsbegriffen enthält ent-  
 scheidende Anweisungen für die Begriffsbildung selbst. Sie muß histo-  
 risch sein. Es erscheint nämlich alles Ursprüngliche nur als ein doppelt  
 bestimmtes Sein: Alles Ursprüngliche ist unvollendete Restauration der  
 [S. 9] Offenbarung.[\*] Diese [Kennzeichen der Ursprünglichkeit] sind  
 in einer Analyse des Ursprungs zu finden. Ursprung hat nichts gemein  
 mit Entstehung. Er visiert vielmehr die entscheidenden Momente, kraft  
 deren ein werdendes, wenn dies zu sagen erlaubt ist, gleichsam Strudel  
 wird, und in eine eigne Formation, eine eigne Gesetzmäßigkeit, sein Ent-  
 stehungsmaterial hineinreißt. Im Ursprung wird weniger das Werden des  
 Entsprungenen, als ein dem Werden und Vergehen Entspringendes ge-  
 meint. Und zwar erschließt Ursprüngliches schlechthin sich einzig und  
 allein der doppelten Einsicht, die es als Restauration der Offenbarung  
 einerseits erkennt und als in eben dieser mit Notwendigkeit unabge-  
 schlossen andererseits. Denn wäre es vollendet so wäre es nicht Element  
 sondern Ding, nicht Teil der Idee sondern Wahrheit. Wäre es aber  
 nicht offenbart, so wäre es nicht ursprünglich. Also hebt sich der Ur-  
 sprung aus dem bloßen Bestande eines Tatsächlichen nicht heraus, son-  
 dern betrifft dessen Vor- und Nachgeschichte. Damit bestimmt die  
 innerste Tendenz aller wissenschaftlichen Begriffsbildung von neuem  
 sich in dem alten Sinne: das Werden der Phänomene festzustellen in  
 ihrem Sein. Der Seinsbegriff der philosophischen Wissenschaft ersät-  
 tigt sich nicht am Phänomen sondern erst an der Aufzehrung seiner  
 Geschichte. Die Kategorie des Ursprungs ist also nicht, wie Cohen  
 meint, eine rein logische, sondern historisch. Nur ist das Phänomen  
 des Ursprungs einer flachen, einzig dem Kausalverlaufe zugewandten  
 Geschichtsbetrachtung nicht gegeben. Vielmehr gehört es einer solchen  
 zu, deren Zentrum in der Untersuchung der historischen Zeit liegt und  
 welche deren Epochen nicht als Gebilde subjektiver Anschauungsweise  
 sondern einer objektiv und teleologisch bestimmten Rhythmik, in  
 welche der Kausalzusammenhang unter moralischen Begriffen eintritt,  
 zu erfassen strebt. Eine solche Konzeption der die Grenze zwischen  
 Natur- und Weltgeschichte ernsthaft problematisch werden müßte,  
 würde Wiederholung als wesentlichstes Motiv jeder Periodisierung in  
 beiden betrachten und die Frage, in welchem Sinne es in der Geschich-  
 te, einem als solchen unwiederholbaren Verlaufe, diese dennoch gibt  
 zum experimentum crucis ihrer Geschichtsphilosophie machen. Ein  
 Experiment, das die Lehre von der ewigen Wiederkunft vielleicht

[\*] [Hier folgten ursprünglich die beiden – dann getilgten – Sätze:] Wäre es vollendet, so wäre es mehr als Ursprung oder Element: nämlich Ding und mehr als Teil der Idee, nämlich Wahrheit. [Träfe] es nicht in der Offenbarung sich wieder, so wäre kein Kennzeichen seiner Ursprünglichkeit vorhanden.

anzustellen aber nicht zu lösen vermocht hat. [Wie] dem auch sei –  
 435 für die philosophisch geleitete Begriffsbildung liegen die Richtlinien  
 im Ursprung und genauer gesagt in jener ihm innewohnenden Anti-  
 nomie nach der in allen wesenhaften Erscheinungen das Moment der  
 Einmaligkeit und der Wiederholung einander bedingen. Durch Ver-  
 schränkung seiner Momente wird alles Ursprüngliche geheimnisvoll. [\*]  
 440 Sowohl in dem, was es mit vielem Andern teilt, als in dem singulärsten  
 und verschrobensten kann sein Gesetz anklingen, sowohl in den ohn-  
 mächtigsten unbeholfensten Versuchen als in überreifen Erscheinungen  
 seiner Spätzeit. Es ist nicht etwa das, was ihnen gemeinsam wäre  
 (ein sauber abgezogener Begriff) sondern was erst in simultaner Ver-  
 445 gegenwärtigung gewisser Punkte sich als Darstellung formt. Damit er-  
 füllt Darstellung des Ursprünglichen den Charakter der Entdeckung.  
 Einer Entdeckung aber, die in einzigartiger tiefster Weise sich verbindet  
 mit der Wiedererkennung. Es ist das Wiedererkennen eines Unerhörten  
 als eines in uralten Zusammenhängen beheimateten. Die Entdeckung  
 450 einer Aktualität eines Phänomens als eines Repräsentanten vergessener  
 Zusammenhänge der Offenbarung. Mit der Vollendung dieser Ent-  
 deckung hat die Idee als echter, d. i. einmaliger Teil der Wahrheit  
 sich gebildet, tauglich, in den Aufbau ihrer Einzigkeit einzugehen.  
 Diese Funktion der Begriffe stellt es außer Zweifel, daß Ideen nicht  
 455 im Aufsteigen von speziellen zu allgemeineren als allgemeinste aus  
 ihnen abgeleitet werden könnten oder überhaupt ihnen homogen sind.  
 Die Ideen sind in der Welt der Phänomene nicht gegeben. Dabei stellt  
 sich die Frage, welcher Art ihre oben berührte Gegebenheit ist und ob  
 die Überantwortung jeder Rechenschaft über die Struktur der Ideen-  
 460 welt an eine vielberedete intellektuale Anschauung unwiderruflich ist.  
 Wenn irgendwo die Schwäche, welche jede unauflösliche Esoterik der  
 Philosophie mitteilt, beklemmend deutlich wird, so ist es mit diesem  
 Charakter einer »Schau« welche dem Adepten von allen Lehren des  
 neuplatonischen Heidentums als die adäquate Verhaltensweise des  
 465 Philosophen vorgezeichnet wird. D[er] grundsätzliche Zweifel[, ] ob  
 denn Ideen selbst – wie sie in ihrem Ansichsein dem Reich der Phäno-  
 mene gegenüberstehen, in einem kontemplativen Verhalten zu erfassen  
 [sind], ist hier grundsätzlich aufzurollen nicht möglich. [Sp. 10]  
 Dagegen kann eines auch in diesem Zusammenhange nicht übersehen  
 470 werden: das Sein der Ideen wie sie als Bestandstücke der Wahrheit  
 sich definiert fanden, kann als Bildhaftes überhaupt nicht gedacht wer-  
 den. Irgendwelcher Anschauung kann es nicht gegeben sein. Auch nicht  
 der intellektualen. Denn noch in ihrer reinsten Umschreibung, der  
 als Intellektus archetypus, geht sie an der Anla[g]e der eigentümlichen  
 475 Art dieser Intellektualität die auf das Verhältnis der Wahrheit zu den  
 [\*] Ursprung ist Idee!

Bezirken der Wahrnehmung führen würde, gänzlich vorüber. Wahr-  
 heit ist ein Sein. Sie besteht also nicht in einer Relation, insbesondere  
 auch in keiner intentionalen. Eine Intention, wie beispielsweise jede  
 Erkenntnishaltung sie darstellt, ist niemals wahr. Der Gegenstand der  
 Erkenntnis, als ein von der intentionalen Haltung des Erkennens, von 480  
 der Begriffsintention bestimmter, ist nicht die Wahrheit. Die Wahrheit  
 ist ein aus Ideen gebildetes intentionsloses Sein. Als ein ideenhaf-  
 tes aber kann dieses Sein nicht von der Art, wie es das der Phänomene  
 ist, bestimmt werden. Die Natur der Wahrheit also erfordert die Ent-  
 deckung eines Seins, das an Intentionslosigkeit dem schlichten der Din- 485  
 ge gleich, durch Bestandhaftigkeit aber ihm überlegen wäre. Das der  
 Wahrheit gemäße Verhalten ist nicht ein Meinen im Erkennen sondern  
 ein [in] sie Eingehen und Verschwinden. Die Wahrheit ist der Tod der  
 Intention. Eben dieses will ja die Fabel von einem verschleierte[n]  
 Wahrheitsbilde, in dessen Enthüllung der zusammenfällt, der da nach 490  
 ihr fragt besagen. Nicht irgend eine rätselhafte Gräßlichkeit des Sach-  
 verhaltes ist es, die ihn entseelt, sondern die Natur der Wahrheit, vor  
 welcher auch das reinste Feuer des Suchens wie unter Wassern ver-  
 lischt. Nicht ein Meinen, welches durch die Empirie seine Bestimmung  
 fände, sondern die das Wesen dieser Empirie (ohne im mindesten ihr 495  
 Gewalt anzutun) erst prägende Gewalt. Das aller Phänomenonalität  
 entrückte Sein, dem allein diese Gewalt eignet ist das des Namens.  
 Hiermit erst bestimmt sich die Gegebenheit der Ideen. Gegeben nämlich  
 sind sie in der offenbarten Ursprache, in welcher die Worte ihren be-  
 nennenden Adel unverloren an die erkennende Bedeutung besaßen. 500  
 Idee ist ein Sprachliches und zwar im Wesen des Wortes jeweils das-  
 jenige Moment in welchem es Symbol ist. Den empirischen Sprachen,  
 in welche die Worte der offenbarten sich zersetzt haben, eignet nun  
 neben ihrer mehr und mehr verborgnen symbolischen Seite eine offen-  
 liegende profane Bedeutung. Sache der Philosophie ist es, de[n] Ideen- 505  
 charakter der Worte durch Darstellung in die Rechte seines Primates  
 wieder zu instaurieren. Dies aber kann, da die Philosophie nicht als  
 Offenbarung zu reden, sich anmaßen darf durch ein auf die Ursprache  
 allererst zurückgehendes Erinnern geschehen. In diesem Erinnern be-  
 sitzt, wie schon Platon lehrte, die Philosophie den Ausweis ihrer Be- 510  
 hauptungen. Nur das es nicht um eine anschauende Vergegen-[Sp. 11]  
 wärtigung von Bildern sich handelt, zu der das antike Heidentum den  
 »Kirchenvater« Platon bestimmte. Die wahre Anamnesis ist kein As-  
 soziieren, in dem sich zum Wahrnehmungsbild das Bild der Idee ge-  
 sellte. Vielmehr löst in der philosophischen Kontemplation der Wirk- 515  
 lichkeit aus dem Innersten des Betrachtenden die Idee als das Wort  
 sich los, das von neuem seine benennenden Rechte beansprucht. In  
 solcher Haltung steht aber zuletzt nicht Platon, sondern Adam, der

Vater der Menschen, als Vater der Philosophie da. Das adamitische  
 520 Benennen der Dinge war so weit davon entfernt, leeres Werk spielen-  
 der Willkür [zu sein], daß vielmehr gerade in diesem der paradies-  
 sische Stand aufs hellste als ein solcher sich bestimmt, der mit der mit-  
 teilenden Bedeutung der Worte noch nicht zu ringen hatte: als in  
 525 denen vielmehr unverkennbar die Ideen sich gaben. Wie sie Adam  
 intentionslos beim Benennen sich geben, so müssen in gleich reiner An-  
 schauung dem Philosoph im Erinnern sie sich zu erneuern streben.  
 Diese Erinnerung ist eine die in den alten Worte[n] wieder auf-  
 taucht. Und so ist mit Recht die ganze Philosophie im Verlaufe ihrer  
 Geschichte, die so oft der Gegenstand des Spottes gewesen ist, ein  
 530 Kampf um die Darstellung weniger, immer wieder gleicher Worte –  
 der Ideen. Die Einführung neuer Terminologien, soweit sie nicht streng  
 im begrifflichen Bereiche sich hält sondern auf die letzten philosophi-  
 schen Aufklärungen es absieht, ist daher von vornherein bedenklich  
 und kommt meist auf ein mißglücktes Benennen, an welchem das  
 535 Meinen mehr Anteil hat als die Sprache hinaus. Diese Terminologien  
 entbehren der Objektivität, welche eine lange Geschichte den Haupt-  
 prägungen des philosophischen Denkens gegeben hat. Von diesen ist  
 schon im Vorbeigehen bemerkt worden, daß sie gezählt sind. Diese  
 Zählbarkeit beruht auf der Diskontinuität welche wiederum ihre für  
 540 das Reich der Wesenheiten konstitutive Bedeutung am sichtbarsten an  
 der Natur der Worte vorweist, welche eben der Philosophie nichts  
 anderes als diese Vielheit benannter und benannter Wesenheiten  
 darstellen. Die Verkennung dieser Diskontinuität hat nicht selten die  
 energischsten Versuche einer Erneuerung der Ideenlehre, zuletzt die  
 545 der jüngern Romantischen Schule, gebrochen, indem die Wahrheit an-  
 stelle des sprachlichen Charakters den eines reflexiven (?) (oder: im  
 Kontinuum reflektierenden) Bewußtseinszusammen[hangs] annahm.  
 Auf eben dieselbe Diskontinuität der »gezählten« Wesenheiten ver-  
 [Sp. 12]weist sehr deutlich eine im übrigen rein phänomenologischen  
 550 Analysen zugewandte neue Untersuchung von . . . : . . . Diese Wesen-  
 heiten sind das Unreduzierbare. Sie sind ursprünglich. Und sie wären  
 nicht gegeben, wenn nicht die Sprache sie darböte. Die Worte aber, in  
 welchen sie gegeben sind, sind nicht die Begriffe, in denen die Dinge  
 in der Spontaneität der Vernunft kategorial erfaßt werden, sondern  
 555 die Ideen, welche in Worte[n] zu ihrer Selbstverständigung (als  
 welche das Gegenteil aller nach außen gerichteten Mitteilung ist) und  
 daher zu ihrem Sein kommen. Daher kann es zu nichts führen, Ideen  
 induktiv (nach einem »Umfang«) aus dem populären Sprachgebrauch  
 560 restlos empirisch fixierten zu suchen. Denn der Sprachgebrauch ist für  
 den Philosophen zwar unschätzbar wo er als Hinweisung auf Ideen,

verfänglich aber, wo er in seiner Interpretation durch laxen Reden oder Denken als fixierter Begriff hingenommen wird. Dieser Sachverhalt erlaubt geradezu als Gesetz es auszusprechen, daß nur mit äußerster Zurückhaltung der Philosoph der Gepflogenheit landläufigen Denkens, die Worte, um ihrer desto besser sich zu versichern, zu substanzbezogenen Artbegriffen zu machen, sich nähern darf. Was zum Exempel das Wort »Trauerspiel« {Novelle Epos} betrifft, so ergibt dies, daß ihm ein wesentlicher Sinn zukommen könnte, auch wenn in ihm keine Handhabe zur Bezeichnung bestimmter existenter Dramen gegeben sein sollte. Denn auch wenn es kein reines Trauerspiel, das nach ihm benannt werden dürfte, geben sollte, kann die Idee des Trauerspiels {Novelle Epos} Bestand haben. Zu solchem Bestande aber kann ihm einzig eine Untersuchung verhelfen, die nicht in ihrem Ausgangspunkte an alles dasjenige, was als Epos je bezeichnet worden sein mag, sich bindet, sondern nach exemplarisch Epischem sich umsieht und sollte sie auch nur einem einzigen Bruchstücke, keinem vollendeten Gedicht, diesen exemplarischen Charakter zubilligen können. Das Wesen des Epos könnte, wer nur den Wink im Worte [erfaßt], an einem einzigen Fragment entwick[eln]. Eine Idee in diesem Sinne ist das Trauerspiel, von dem im folgenden gehandelt wird. Doch nicht in dieser Aussage allein wolle man die Berechtigung der vorhergehenden und wie es scheint so sehr ins Weite schweifenden Überlegungen anerkennen. Gleich sicher dürfte in ihnen das Bewußtsein mitsprechen, das ein tiefes Atemholen des Gedankens gerade dort fruchtet, wo die Betrachtung ans Geringste sich wenden muß ohne sich zu verlieren. Vom Geringsten wird nämlich im folgenden, wie überall dort die Rede sein, wo die Betrachtung sich in Kunstwerke und Kunstformen versenkt, um ihren Gehalt zu ermessen. Kaum je wird in vollerm Sinne von der Rettung der Phänomene, ihrer Bergung im Lichtkreise der Idee je sich sprechen lassen, als in dem Versuche, jenen befangensten und sprödesten Gebilden der deutschen Profandramatik, welche an ihrem Anfang stehen, das alte Leben dauernder anzufachen. Die Hast, welche an solchen Werken mit dem hastigen Griffe sich übt, mit dem man Verbotnes sich aneignet, ist den unlautern Spürern eigen und um nichts besser als die Bonhomie des Banausen, der auf seine Weise gleichermaßen der Selbstgewißheit lebt, ohne Sammlung sich ihnen nähern zu dürfen.

Trauerspiel als Begriff würde der Reihe ästhetischer Klassifikationsbegriffe sich problemlos zuordnen. Anders verhält sich zum Bereich der Klassifikationen die Idee. Sie bestimmt [Sp. 13] keine Klasse, der sie gegeben ist, ist sie nicht erst induktiv gewonnen und demnach enthält sie jenes Moment der Allgemeinheit, auf welchem im System der Klassifikationen die jeweilige Begriffsstufe ruht, nicht in sich. Neuern

- 605 Forschern ist, und zwar ganz unabhängig von weitem erkenntnistheoretischen Zusammenhängen, nicht entgangen, wie besonders mißlich es um die Induktion in kunsttheoretischen Untersuchungen steht. So sagt Scheler gelegentlich einer Phänomenologie (?) des Tragischen: [»] Wie ist ... vorzugehen. Sollen wir uns allerhand Beispiele des
- 610 Tragischen, d. h. allerhand Vorkommnisse und Geschehnisse, von denen Menschen den Eindruck des Tragischen aussagen, zusammenstellen und dann induktorisch fragen, was sie denn »gemeinsam« haben? Das wäre eine Art induktorischer Methode, die auch experimentell unterstützt werden könnte. Indes, dies würde uns noch weniger weiter-
- 615 führen als die Beobachtung unseres Ich, wenn Tragisches auf uns wirkt. Denn mit welchem Recht sollten wir den Aussagen der Leute das Vertrauen entgegenbringen, es sei auch tragisch, was sie so nennen?« Citat. Im gleichen Sinne durfte oben hervorgehoben werden, daß die dem Philosophen unschätzbaren Hinweise des Wortes ihre Bedeutung verlieren, wenn sie mit der Interpretation einer Begriffssprache
- 620 des Alltags aufgenommen werden, in welcher ein Straßenbahnunfall und eine äschyläische Tragödie mit dem gleichen Titel »tragisch« ausgezeichnet werden, der dann den Philosophen des Tragischen würde bestimmen müssen, das »Gemeinsame« in ihnen zu suchen. Gerade die
- 625 Kunstphilosophie ist ähnlichen – wenn auch nicht gleich drastischen Suggestionen nicht selten erlegen. Denn wenn die »Ästhetik des Tragischen« von Volkelt in ihre Analysen den Naturalismus von Halbe oder Holz im gleichen Sinne wie Äschylos oder Euripides einbezieht, ohne auch nur zu fragen, ob das Tragische eine ihrem vollen Sinne
- 630 nach gegenwärtig überhaupt zu erfüllende Form oder aber eine geschichtlich gebundene sei, so unterliegt sie methodisch den gleichen Bedenken. In der so entstehenden Häufung von Fakten, unter welchen längst die ursprünglichen spröderen vom Wust der ansprechenden modernen verdrängt sind, pflegt einer Untersuchung, welche, eben um
- 635 der Eruiierung des »Gemeinsamen« willen, diese encyklopädische Einsammlung vorgenommen hat, dann nichts mehr in Händen zu bleiben, als einige dürftige psychologische Fakten, die einzig noch und zwar schließlich in der Subjektivität, wenn nicht des Forschers selbst so doch des ihm gleichzeitigen Menschentypus, allein, das Verschiedengeartete
- 640 durch die Gleichheit einer ärmlichen Reaktion zur scheinbaren Dekkung bringen. In den Begriffen der Psychologie läßt sich vielleicht die Vielgestaltigkeit von Eindrücken, wiedergeben, von denen es gänzlich gleich bleibt, ob ein Kunstwerk sie hervorrief, nicht aber das Wesen eines Kunstgebietes, dessen Struktur sich vielmehr allein in bis zur
- 645 Aufdeckung ihres metaphysischen Gehaltes durchgebildeten Formbegriffen darstellen läßt. Das Haften an dieser Vielgestaltigkeit auf der einen, die Furcht vor jener strengen Begrifflichkeit auf der andern Seite



sind immer wieder die Bestimmungsgründe einer gänzlich unkritischen Induktion, die ihr Recht durch einen Anspruch auf Exaktheit zu erhärten sucht, die aller philosophischen Darstellung den Weg verlegt. 650 Es handelt sich zuletzt um eine Scheu vor konstitutiven Ideen, wie man die Universalien ante rem oder in re auch nennen dürfte, wie sie mit besonderer Schärfe gelegentlich von Burdach formuliert worden ist. »Ich habe versprochen vom Ursprung des Humanismus zu reden, als sei er ein lebendiges Wesen, das als Ganzes irgendwo und irgendwann auf die Welt kam und als Ganzes dann weitergewachsen ist ... 655 Wir verfahren dabei wie die sogenannten Realisten unter den Scholastikern des Mittelalters, die den allgemeinen Begriffen, den Universalien, Realität beilegen. In gleicher Weise setzen auch wir – hypostasierend wie die Mythologien der Urzeit – ein Wesen von einheitlicher Substanz und von voller Wirklichkeit und heißen es, als wäre es ein lebendiges Individuum, Humanismus. Wir sollten uns aber hier – wie in unzähligen ähnlichen Fällen – nicht bloß der theologischen, philosophischen, juristischen Dogmengeschichte, sondern auch der Kunst-, Literatur- und Kulturgeschichte – darüber klar werden, daß 660 wir einen abstrakten Hilfsbegriff nur erfinden, um unendliche Reihen mannigfaltiger geistiger Erscheinungen und recht verschiedener Persönlichkeiten uns übersichtlich und faßbar zu machen. Wir können das, nach einem Grundgesetz menschlicher Wahrnehmung und Erkenntnis nur dadurch erreichen, daß wir gewisse Eigentümlichkeiten, die in diesen Reihen von Varietäten uns ähnlich oder übereinstimmend erscheinen, aus dem uns angeborenen systematischen Bedürfnis schärfer sehen und stärker betonen als die Unterschiede ... Diese Marken Huma-[Sp. 14]nismus oder Renaissance sind willkürlich, ja irrig, weil sie diesem vielquelligen, vielgestaltigen, vielgeistigen Leben den falschen Schein einer realen Wesenseinheit geben. Und ebenso eine willkürliche, ja irreführende Marke ist der seit Burckhardt und Nietzsche vielbeliebte »Renaissancemensch.« [•] oc p 101/102 Eine Anmerkung des Autors hierzu lautet: »Das üble Gegenstück des unausrottbaren »Renaissancemenschen« ist »der gotische Mensch«, der heute eine verwirrende Rolle spielt und selbst in der Gedankenwelt bedeutender, verehrungswürdiger Geschichtsforscher (E. Troeltsch!) sein gespenstisches Wesen treibt. Dazu tritt dann noch der barocke Mensch, als welcher uns z. B. Shakespeare vorgestellt wird.« p 213 Diese Stellungnahme, deren Berechtigung evident ist, soweit sie gegen die Hypostasierung begrifflicher Allgemeinwesen, als welche man in gewissen Ausprägungen vielleicht die Universalia ante rem, ja in re ansehen dürfte, versagt doch gänzlich vor den Fragen einer platonisch auf die Darstellung der Wesenheiten gerichteten Wissenschaftstheorie, deren Möglichkeit hier vielmehr ignoriert wird. Einzig und allein diese aber 690

kann die Form der wissenschaftlichen Darlegung, welche außerhalb der Mathematik an die Sprache gebunden bleibt, vor der grenzenlosen und zuletzt auch jede noch so subtile Induktionsmethodik in ihren Strudel hinabziehende Skepsis sichern, welche diese Ausführungen

695 Burdachs nicht bewältigen können. Denn sie sind eine subjektive Reservatio mentalis, nicht aber eine methodische Sicherung. Was insbesondere historische Typen und Epochen angeht, so wird man zwar niemals annehmen dürfen, daß Ideen, wie die der Renaissance oder des Barock als Begriffe die Stoffe zu bewältigen vermöchten. Die Mei-

700 nung also, daß moderne Einsicht in die Differenz von Geschichtsperioden sich in etwaigen, solchen Wendepunkten gleichzeitigen polemischen Auseinandersetzungen, in denen etwa Renaissance und Barock einander mit offenem Visier, als solche, begegneten, wird freilich jede intensive Auffassung der Quellen deren Gehalt manifester von

705 Interessen als von Ideen bestimmt wird, vereiteln. Und insofern ist die Verwahrung des Historikers gegen die Namen der historischen Epochen, als seien das Begriffe, denen in jedem einzelnen Falle das Material unmittelbar sich gebe (erschließe) verständlich. Was aber dieser Name als Begriff nicht vermag, leistet er als Idee, in deren Licht

710 nicht das Gleichartige zur Deckung, wohl aber das Extremste zur Synthese gelangt. Unbeschadet dessen, daß auch die begriffliche Analyse nicht unter allen Umständen auf gänzlich auseinanderfallende Phänomene stößt und gelegentlich in ihr der Umriß einer Synthese sichtbar, wenn auch nicht legitimiert zu werden vermag. So hat gerade

715 was den literarischen Barock, in dem der Ursprung des deutschen Trauerspiels liegt, Strich mit Recht bemerkt »daß die Gestaltungsprinzipien durch das ganze Jahrhundert die gleichen geblieben sind.« Strich p. 51 Burdachs kritische Reflexion ist nicht sowohl im Sinne einer positiven Methodik als aus einer Besorgnis vor sachlichen Irrtümern im Einzelnen vorgetragen. Es darf sich aber letzten Endes die

720 Methodik keinesfalls als von bloßen Befürchtungen sachlicher Unzulänglichkeit geleitet, d. h. also negativ und als ein Warnungskanon präsentieren. Vielmehr muß sie von positiven Ideen höherer Art ausgehen als der Gesichtspunkt eines wissenschaftlichen Verismus sie darbietet. Ein solcher Verismus muß dann notwendig beim Einzelproblem

725 auf diejenigen Fragen echter Methodik stoßen, die er in seinem wissenschaftlichen Credo ignoriert. Dann aber wird deren Lösung regelmäßig auf eine Revision der Fragestellung führen, die in der Erwägung formulierbar ist, wie die Frage »wie es denn eigentlich gewesen sei?« sich wissenschaftlich nicht sowohl beantworten als vielmehr stellen lasse. In dieser, im vorstehenden vorbereiteten, im folgenden abzuschließenden Erwägung allererst wird es sich entscheiden, ob die

730 Idee eine unerwünschte Abbrüviatur ist oder in ihrem sprachlichen

Ausdruck erst den wahren wissenschaftlichen Gehalt begründet. Eine Wissenschaft, die sich im Protest gegen die Sprache ihrer Untersuchungen 735 ergeht, ist ein Unding. Worte sind nun einmal, neben den Zeichen der Mathematik das einzige Darstellungsmittel der Wissenschaft. Und sie selber sind keine Zeichen. Diese einfachen Feststellungen sind es, welche skeptisch gegen Burdachs Ausführungen machen. Der Verismus, in dessen Dienst die induktive Methode der kunstphilosophischen 740 Forschung sich stellt, kann auch dadurch nicht geadelt werden, daß zuletzt die diskursiven und induktorischen Feststellungen zu einer »Anschauung« zusammentreten, welche, wie R M Meyer meint, einen Syncretismus mannigfacher Methoden abrunden soll. Auch damit steht man, wie mit allen naïv-realistischen Umschreibungen des Methoden- 745 problems, wieder am Anfang. Denn eben die Anschauung soll ja gedeutet werden. Und das Bild der induktiven ästhetischen Forschungsweise schließt sich auch hier zu dem Typischen, indem diese Anschauung zuletzt eben nicht die in der Idee gelöste der Sache [Sp. 15] ist, sondern die jener Projektion subjektiver Zustände des Beschauers ins 750 Werk, auf welche die von R M Meyer als Schlußstück seiner Theorie eingesetzte Einfühlung hinausläuft. Die Vergegenwärtigung dieser ästhetischen Methode als des Gegensatzes der hier gezeichneten und im Verlaufe dieser Untersuchung anzuwendenden, mag kurz am Platze sein: Diese Methode, die der Verfasser die ästhetische nennt 755 »sieht die Kunstform des Dramas und wieder die der Tragödie oder Komödie und weiter etwa des Charakter- oder Situationslustspiels als gegebene Größen an, mit denen sie rechnet. Nun sucht sie aus der Vergleichung hervorragender Vertreter jeder Gattung Regeln und Gesetze zu gewinnen, an denen das einzelne Produkt zu messen sei. Und wie- 760 der aus der Vergleichung der Gattungen erstrebt sie allgemeine Kunstgesetze, die für jedes Werk gelten sollen.« R. M. Meyer: Über das Verständnis von Kunstwerken. Neue Jahrbücher hg. von Joh. Illberg VII 1901 oder 1904[.]

In diesen Worten tritt deutlich hervor, daß die methodische Struktur 765 einer etwaigen kunstphilosophischen Deduktion der Gattungen beruht auf dem induktiven in Verbindung mit einem abstrahierenden Verfahren, in welchem zunächst die obersten Begriffe erreicht werden. Aus ihnen werden dann die Begriffe der ästhetischen Gattung und Arten [Arten und Gattungen?] deduktiv nicht sowohl gewonnen als im 770 Schema der Deduktion in ihrer Folge dargestellt. Während die Induktion die Ideen zu Begriffen durch den Verzicht auf Ordnung und Überschau herabwürdigt, vollzieht die Deduktion das Gleiche durch ihre Einordnung der wesenhaften Zentren, als welche eben in den Gattungen der Kunst sich darstellen, in ein Kontinuum oder zumindest 775 in einen allseitigen ununterbrochenen Zusammenhang. In diesem wich-

tigen Punkte ist ihr ein tiefdringender vehementer Kritik[er] in Benedetto Croce erwachsen. Mit Recht erblickt er in einer Klassifikation als dem Gerüst kunstphilosophischer Deduktionen, die Gefahr einer intensiven Ablenkung der betrachtenden Intention vom Einzelnen, vom Werke selbst zu Gunsten einer oberflächlich schematisierenden Kritik. Während aber Burdachs Nominalismus der historischen Epochenbegriffe, seinen Widerstand, die Fühlung mit dem einzelnen Faktum im geringsten nur zu lockern, auf die Furcht, vom Richtigen sich zu entfernen, zurückdeutet, geht ein ganz analoger Nominalismus der ästhetischen Gattungsbegriffe, ein analoges Festhalten am Einzelnen auf die Besorgnis zurück, mit jeder Lösung von demselben sich vom Wesenhaften schlechthin zu entfernen. Gemäß dem Interesse am Wesenhaften, welches Croces Position bestimmt, ist ihre Diskussion ganz angetan, den eigentlichen Sinn ästhetischer Gattungsnamen ins rechte Licht zu setzen. In seinem »Grundriß der Ästhetik« spricht Croce »von dem Vorurteil von der Möglichkeit, mehrere oder viele besondere Kunstformen zu unterscheiden, von denen jede in ihrem besonderen Begriff und in ihren Grenzen bestimmt und mit eigenen Gesetzen versehen ist. Diese irrige Lehre nimmt in zwei systematischen Reihen Gestalt an, von denen die eine als Theorie der literarischen und künstlerischen Gattungen bekannt ist ... und die andere als Theorie der Künste ... die eine fungiert bisweilen als Unterabteilung der anderen ... Viele Ästhetiker verfassen noch immer Schriften über die Ästhetik des Tragischen oder des Komischen oder der Lyrik oder des Humors und Ästhetiken der Malerei oder der Musik oder der Dichtkunst ...; aber was schlimmer ist ... die Kritiker haben bei der Beurteilung der Kunstwerke noch nicht völlig die Gewohnheit abgelegt, sie an der Gattung oder der besonderen Kunst, der sie nach ihrer Meinung angehören, zu messen; und anstatt klarzustellen, ob ein Werk schön oder häßlich ist, fahren sie fort, ihre Eindrücke zu erörtern mit der Behauptung, das Werk beobachte trefflich oder verletze bedenklich die Gesetze des Dramas oder des Romans oder der Malerei oder des Basreliefs ... Jede beliebige Theorie der Teilung der Künste ist unbegründet. Die Gattung oder Klasse ist in diesem Fall [eine] einzige, die Kunst selbst oder die Intuition, während die einzelnen Kunstwerke im übrigen zahllos sind: alle original, keines ins andere übersetzbar ... jedes unbezungen vom Verstand. Zwischen das Universale und das Besondere schiebt sich in philosophischer Betrachtung kein Zwischenelement ein, keine Reihe von Gattungen oder Arten, von »generalia«. [«] Benedetto Croce: Grundriß der Ästhetik 2 (1913) p 43/46 Diese Darlegung hat gegenüber dem Gattungsbegriff in der Ästhetik ihr volles Gewicht. [Sp. 16] Aber sie bleibt auf halbem Wege stehen. Denn so evident

gerade im künstlerischen Bereiche es ist, daß jede Ordnung von Wer- 820  
 ken, die es auf das ihnen gemeinsame abstellt, wo sie nicht gerade auf  
 eine Beispielsammlung im historischen oder stilkritischen Interesse,  
 sondern auf eine Annäherung an die Werke selbst [hinauswill], ein  
 müßiges Unterfangen ist, so undenkbar bleibt es, daß die Kunstphilo-  
 sophie der Ideen des Tragischen Komischen u.s.f. sich beraube. Diese 825  
 Ideen haben denn freilich keinerlei Anspruch, eine Anzahl empirischer  
 Gebilde auf Grund irgendwelcher unter ihnen sich findender Gemein-  
 samkeiten »unter sich« zu begreifen. Dennoch wird die Tragödie im-  
 mer dasjenige Wort bleiben, in dem jene formale Bestimmtheit des  
 Tragischen liegt, welche von seiner Idee wie ein Bestandteil ihrer 830  
 selbst erfordert wird. Da sie aber kein Gattungsbegriff ist, so kommt  
 die Kritik der einzelnen Werke unter dem Gesichtspunkt, ob sie den  
 Regeln der Tragödie entsprechen, nicht in Frage. Die Tragödie ist nicht  
 ein auf einzelne Dramen bezogener Komplex von Regeln, sondern  
 selbst ein jedem Drama an Realität und Dichtigkeit mindestens gleich- 835  
 kommendes Gebilde, welches diesem gänzlich inkomensurabel gegen-  
 übersteht. Es enthält keinen Maßstab für dessen Beurteilung[.] Diese  
 Kritik, von deren Theorie wie der Schluß dieser Abhandlung als eine  
 der wesentlichsten Bewährungen einer Ideenlehre der Kunstphilosophie,  
 wird anzudeuten suchen, bildet sich nicht unterm äußern Maßstabe des 840  
 Vergleiches sondern immanent in einer Entwicklung der Formensprache  
 des Werkes, die deren Gehalt auf Kosten ihrer lebendigen Wirkung  
 heraustreibt. Dazu kommt, daß gerade die vollendeten Werke, sofern  
 in ihnen nicht erstmalig und gleichsam als Ideal die vollendete Gat-  
 tung sich sichtbar macht, außerhalb der Gattungsgrenzen stehen. Ein 845  
 vollendetes Werk schafft entweder die Gattung oder es hebt sie auf,  
 und in bedeutendsten vereinigt sich vielleicht beides. In der Unmög-  
 lichkeit einer deduktiven Entwicklung der Kunstformen, in der damit  
 gesetzten Entkräftung der Regel als einer Instanz der Kritik – eine  
 Instanz der künstlerischen Unterweisung wird sie immer bleiben – 850  
 ist der Grund zu einer höchst fruchtbaren Skepsis gelegt. Denn die  
 Abkehr von der begrifflichen Doktrin verbindet sich mit einem stän-  
 dig erneuten inbrünstigen Zurückgreifen auf die Phänomene, welche  
 dennoch niemals in die Gefahr, Gegenstände eines trüben Staunens zu  
 bleiben, geraten, solange ihre Ergreifung nur geschieht um in ihrer 855  
 Entwicklung desto deutlicher Ideen darzustellen und in dieser Dar-  
 stellung der Ideen erst das Einzelne zu retten. Selbstverständlich ist  
 ein Radikalismus, welcher die ästhetische Terminologie einer unab-  
 sehbaren Zahl ihrer wertvollsten Prägungen berauben würde, auch  
 für Croce nicht das letzte Wort. Vielmehr heißt es: »Wenn man den 860  
 theoretischen Wert der abstrakten Klassifikation leugnet, so heißt das  
 nicht den theoretischen Wert jener genetischen und konkreten Klassi-

fikation leugnen, die übrigens nicht »Klassifikation« ist, die vielmehr Geschichte genannt wird.« (a a O p 48) Mit diesem, dunklen, Satze streift Croce, leider mit allzugroßer Hast, das Zentrum der Ideenlehre. Ihm freilich bleibt das durch einen gewissen Psychologismus verschlossen, welcher seine Bestimmung der Kunst als Ausdruck durch die andere als Intuition trübt und ihn etwa verleitet, das »Œuvre« als Kategorie der Betrachtung zuzulassen, während er die Gattung verwirft. Es bleibt ihm verschlossen, wie die von ihm als »historische Klassifikation« bezeichnete Betrachtung mit einer philosophischen Ideenlehre der Kunstarten im Problem des Ursprungs zusammentrifft.

Es ist oben bemerkt worden, daß der Begriff des Ursprungs, wiewohl durchaus verschieden von Entstehung, eine historische Kategorie (Idee) ist. Im ursprünglichen Phänomen eines Bereiches nämlich bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt und aus deren Fakten in unermüdlichen Wiederholungen ihr Bild aufbaut, bis es in der Totalität ihrer [Sp. 17] Geschichte vollendet vorliegt. Ursprung also ist Entelechie.

In der Entelechie stellt das Werden sich fest. Eine Idee nimmt eine Reihe historischer Ausprägungen auf, nicht sowohl um eine Einheit aus ihnen zu konstruieren, geschweige denn ein Gemeinsames aus ihnen abzuziehen, denn um sie als eine im Bereiche des wahren Seins, als welchen die Idee darstellt, sofort zur Einheit sich kristallisierendes zu erweisen: res in Universale, nicht Universale in re. Das Verhältnis des einzelnen zur Idee hat mit demjenigen zum Begriff keine Analogie: dort fällt es unter den Begriff und bleibt, was es ist: Einzelnes. Hier in die Idee und wird was es nicht war: Totalität. Das eben ist seine Rettung. Die Form in welcher das Einzelne dergestalt zur Totalität kristallisiert und festgestellt wird, ist Geschichte. Sie ist es, die aus den entlegensten Extremen, den scheinbaren Exzessen und Zufallsbildungen der Entwicklung die Konfiguration der Idee heraustreten läßt, als der durch die Möglichkeit eines sinnvollen Nebeneinanders solcher Extreme gekennzeichneten Totalität. Diese Totalität ist eine absolute.

Die Darstellung einer Idee kann unter keinen Umständen als geglückt betrachtet werden, solange nicht – zumindest virtuell – der Kreis der in ihr möglichen Extreme abgesteckt ist. Das gibt Veranlassung, eines Einwandes, welcher gegen die Problemstellung der vorliegenden Untersuchung sich etwa vernehmen lassen dürfte, zu gedenken. Ist das deutsche Trauerspiel selbst eine Idee oder liegt nicht etwa im nationalen Zusatz ein Moment, welches der Darstellung der eigentlichen Idee – der des Trauerspiels – eine Hemmung auferlegt. So ausschlaggebend nämlich in allen Bereichen der Kunstformen und -werke das sprachliche Moment ist und so wahr demgemäß die Kunstübung bestimmter Sprach- und Volksbezirke in einer Idee sich erfüllt, so ist

gerade das Trauerspiel eine Form von so gearteter Geltung, bei der es fraglich ist, ob ihre letzte Wesenhaftigkeit nicht allein als europäische [sich] darstellen lassen müßte. Ob, mit andern Worten, es eine Idee des deutsche[n] Trauerspiel[s] gibt, das nicht in seiner eigensten Wesenheit zuletzt durch die Werke Calderons oder Shakespeares betroffen werde? Wie dem auch sei – selbst in diesem letzten Falle wird man die folgenden Untersuchungen zumindest als weitgehende Prolegomena zu einer Theorie vom »Ursprung des Trauerspieles« hinnehmen dürfen und so mag die aktuelle Bedeutung dieses Hinweises vor allem darin gefunden werden, die Begründung für die (vielleicht nur allzu spärlichen) Exkurse über das spanische Barockdrama zu geben, denen man im folgenden begegnen wird. Das Recht, ja die Notwendigkeit der kurzen Ausblicke auf Sturm und Drang, Romantik und jüngere Dichtung erklärt sich durch das Vorhergehende von selbst. Denn die Vertiefung der historischen Perspektive in dergleichen Untersuchungen kennt prinzipiell keine Grenzen, es sei ins Vergangne oder ins Künftige. Der Fluß der Phänomene gefriert in der Idee, und seine tausend beweglichen Wellen schließen zur einen gefesteten Eisdecke zusammen, die dauert. Das so – d. h. nach seiner Wesenheit – Ergriffene hat Geschichte nur noch in seinem Gehalte, nicht mehr als ein es betreffendes Geschehen. Die Geschichte bezieht sich auf die Wesenheit [Sp. 18] nur als die ihm eingebannte innere Bewegtheit. Innen erst gibt es Geschichte und zwar nicht mehr in absoluter sondern nur noch in jene[r] auf das wesenhafte Sein bezogenen Form, die sie als dessen Vor- und Nachgeschichte zu kennzeichnen gestattet. Diese jedoch bleiben dem Wesenhaften eigen. Denn es hebt sich der Ursprung aus dem rein tatsächlichen Bestande nicht heraus, sondern betrifft dessen Vor- und Nachgeschichte wie sie im Bereiche der Idee sich fixiert. Aber diese Vor- und Nachgeschichte, zum Zeichen ihrer Rettung oder Einsammlung ins Gehege der Ideenwelt sind nicht mehr reine, sondern natürliche Geschichte. Das Leben der Werke und Formen, das in ihr sich entfaltet, ist nicht mehr geschichtlich, sondern natürlich. [S. die Aufg. des Übersetzers] Ist dieses gerettete Sein wirklich in der Idee festgestellt, so ist die Perspektive auf jenc uneigentlichen, nämlich naturhistorischen ganz innerlich zu entwickelnden Vor- und Nachgeschichte[n], eine virtuelle. Sie sind nicht mehr pragmatisch wirklich, sondern, als natürliche Historie an dem vollendeten und zur Ruhe gekommenen Status, der Wesenheit, abzulesen. In der unendlichen perspektivischen Vertiefung, welche die philosophische Intention in der Wesenheit entdeckt, erschließt sich deren Totalität. Ihr eigentliches Wesen eröffnet sich einzig dem, dem die Lösung der Antinomie sich erschließt, welche diese Totalität der Wesenheit in Gegensatz zur ihr eignen unermeßlichen Diskontinuität oder Isolation rückt. Das Wesen

dieser Totalität ist monadologisch. Die Ideen sind Monaden. Die  
 950 Harmonie ihres Reiches kommt nicht durch Berührung (Communica-  
 tion) zustande sondern ist eine prästabilierte. Das Sein, welches mit  
 seiner Vor- und Nachgeschichte in sie eingeht, enthält eben in diesen  
 die verkürzte und verdunkelte Darstellung der übrigen Ideenwelt, so  
 wie in den Monaden des Leibniz von ihrer herrschenden Vorstellung  
 955 aus ein kontinuierlicher Abstieg zur progressiv undeutlichen Vorstel-  
 lung der übrigen Monaden führt. Die Idee ist Monade – das heißt  
 in Kürze: jede Idee enthält das Bild der Welt. Ihre[r] Darstellung ist  
 zur Aufgabe nichts geringeres gesetzt, als dieses Bild der Welt in seiner  
 Verkürzung zu zeichnen. Soviel, um die Absicht des folgenden Ver-  
 960 suches ins Licht zu setzen.

Bedarf es noch des Hinweises, daß er kein Beitrag zur Geschichte der  
 Literatur ist? Er ist [ohne fragmentarisch zu sein] monographisch im  
 strengsten Sinne und vermag daher vielleicht mit einige[r] Sicherheit  
 de[m] eingangs vorgebrachten Terminus des Traktats in diesem Zu-  
 965 sammenhang eine Stelle an[zu]weisen.

LESARTEN UND HINWEISE I u. 3\* Weitere römische Zahlen, die den beiden I entsprechen würden, fehlen in M. – 24 f. *angelernter*] Formulierungsvariante am Rand; im Text ungestrichen *angemaßter* – 37 *kann.*] in M folgt ein schräger Doppelstrich, der möglicherweise einen Absatz markieren soll. – 39 *die Hauptsache*] Formulierungsvariante am Rand; im Text ungestrichen *das Hauptproblem* – 44 f. *belehrenden als lehrenden*] Formulierungsvariante am Rand; im Text ungestrichen *erziehlischen als lehrenden* – 59 *Kontemplation.*] in M folgt ein aufrechter Doppelstrich, der möglicherweise einen Absatz markieren soll. – 60 *gedächte.\**] Die zu dieser Stelle als Fußnote abgedruckte Anmerkung steht in M am Rand der Zeile; die Bezugstelle ist durch den Asteriskus gesichert. Zum Nachweis des Buches von Meyerson s. 410, Anm. 1 – 69 *den Kontemplativen*] Formulierungsvariante am Rand; im Text ungestrichen *kontemplatives Denken* – 125–262 *Wiederum bis Negation.*] nachträgliche, am Schluß in den ursprünglichen Text nicht integrierte Einfügung – 142 *Denkens*] Formulierungsvariante unter der Zeile; im Text ungestrichen *Verstandes* – 153 f. die eckigen Klammern stammen von Benjamin – 199 die eckigen Klammern stammen von Benjamin – 199–201 *nicht bis Liebenden*] in M nicht lokalisierte Einfügung vom oberen Rand der Sp. 6; im Abdruck an dieser Stelle in Analogie zu a (s. 211) eingefügt. – 218 *so viel einfachern*] Formulierungsvariante unter der Zeile; im Text ungestrichen *ebenso einfachen* – 223 *hat.*] in M folgt ein senkrechter Strich, der möglicherweise einen Absatz markiert. – 240 *mußte.\**] Die als Fußnote abgedruckte Anmerkung findet sich in M am Rand der Zeile. Gemeint ist wahrscheinlich die verschollene Einleitung

\* Die halbfett gedruckten Ziffern beziehen sich auf die durchgezählten Zeilen des vorstehenden Abdrucks.



zum Nachlaß Fritz Heinles (s. 763 f.) – 240 f. [*Verweis bis Erfahrung*]] die eckigen Klammern stammen von Benjamin. – 248 im *Begriffe*] konjiziert für *im Begriffen*; vielleicht ist auch zu lesen *in Begriffen* – 250 *Daseins*,\*\*] Die als Fußnote abgedruckte Anmerkung findet sich in M am Rand der Zeile; die Bezugstelle ist gesichert. – 257 *wesentlichst[e] Bestandstücke*] Formulierungsvariante unter der Zeile; im Text ungestrichen *zentralste Postulate* – 261 f. *Positivität*] Die als Fußnote abgedruckte Anmerkung findet sich in M am Rand der Zeile; die Bezugstelle ist gesichert. – 262 f. *Die Wahrheit*] hier wird der ursprüngliche – durch die Einfügung 125–262 unterbrochene – Text fortgesetzt; zum Anschluß s. 125. – 264 f. *Erkenntnisbereich*.[††]] Die als Fußnote abgedruckte Anmerkung findet sich in M am Rand dieser Zeile. Gemeint ist wahrscheinlich ein fragmentarischer Text *Wahrheit und Wahrheiten. Erkenntnis und Erkenntnisse* (Benjamin-Archiv, Ms 509), s. Bd. 6. – 277–294 *Die Erkenntnis bis bringt.*] nachträglicher Einschub – 294–298 *Die Wissenschaft bis ist.*] ebenfalls ein nachträglicher Einschub, der sich auf dem Rand von Sp. 2 findet; er ersetzt den ursprünglichen Schluß des Absatzes, der in M auf Sp. 3 steht und im Abdruck als Fußnote wiedergegeben wird. – 305 *betrachtet*,\*\*] Die als Fußnote abgedruckte Anmerkung findet sich in M am Rand der Zeile; die Bezugstelle ist gesichert. – 321 der Text bricht im Satz ab – 362 *allein*] vielleicht auch zu lesen *alle* – 368 *Idee*] vielleicht auch zu lesen *Ide[e]n* – 385 f. *im bis Ideale*] in M nicht lokalisierte Einfügung; hier in Analogie zu a eingefügt. – 400 [*Kennzeichen der Ursprünglichkeit*]] Ergänzung der Hg., die durch die Tilgung der als Fußnote abgedruckten Sätze notwendig ist. In Zeile 3 der Fußnote ist *Träfe* eine Konjekture der Hg.; im Manuskript steht ein anderes, nicht zu entzifferndes Wort. – 419 *Cohen*] am Rand der Zeile steht *Citat?* – 437 *Erscheinungen*] unter der Zeile findet sich die Formulierungsvariante (*Elementen*) – 439 *geheimnisvoll*.[\*]] Die als Fußnote abgedruckte Definition findet sich in M am Rand der Zeile – 444 *sauber*] vielleicht auch zu lesen *trüber* – 465–468 *D[er] bis [sind]*,] unsichere Lesung – 471 *als Bildhaftes*] Formulierungsvariante unter der Zeile; im Text ungestrichen *im Bilde* – 513 f. *Assoziieren*] im Manuskript steht *Assoziiieren* – 542 *benannter und benannter*] vielleicht Schreibfehler für *benannter und benamter* – 546 *reflexiven(?)*] so in M – 550 *neue Untersuchung*] gemeint ist ein Aufsatz von Jean Hering, s. den Nachweis 410, Anm. 3 sowie das Zitat 218,3–12. – 568 u. 572 f. an beiden Stellen schrieb Benjamin zuerst *Trauerspiel*, strich dieses Wort und ersetzte es durch *Novelle*, um schließlich noch *Epos* hinzuzufügen – 579 [*erfaßt*]] Konjekture der Hg.; im Manuskript steht ein anderes, nicht zu entzifferndes Wort. Die Lesung dieses Satzes ist insgesamt unsicher. – 608 *Phänomenologie (?)*] so im Manuskript. Der richtige Titel ist »Zum Phänomen des Tragischen«, s. 219,1 f. – 609–618 dieses Zitat wird – wie alle Zitate im vorliegenden Abdruck – nach dem Wortlaut von M wiedergegeben; zum korrekten Wortlaut sind die entsprechenden Stellen in der Druckfassung der *Erkenntniskritischen Vorrede* zu vergleichen. – 678 *oc*] gemeint ist Konrad Burdach,

Reformation, Renaissance, Humanismus, Berlin 1918 – 69] *bewältigen*] Formulierungsvariante unter der Zeile; im Text ungestrichen *beschwören* – 718 *Strich*] s. den Nachweis 410, Anm. 7 – 746 f. *gedeutet*] vielleicht auch zu lesen *geleitet* – 748 *zu dem*] Formulierungsvariante unter der Zeile; im Text ungestrichen *zum* – 762-764 s. den korrekten Nachweis 410, Anm. 8 – 770 die eckigen Klammern stammen von Benjamin – 847 *beides.*] in M folgt ein senkrechter Strich, der wahrscheinlich (s. 225,9) die nachträgliche Markierung eines Absatzes bedeutet. – 937 f. gemeint ist Benjamins Vorrede zur Übertragung der »Tableaux parisiens« von Baudelaire, s. 410 f., Anm. 14 – 950 f. *Berührung* (*Communication*)] Benjamin hat im Manuskript *Berührung* gestrichen, *Communication* jedoch eingeklammert gelassen. – 962 die eckigen Klammern stammen von Benjamin.

3. Bei den Benjaminschen Habilitationsakten befindet sich eine thesenartige Zusammenfassung des *Ursprungs des deutschen Trauerspiels*. Sie wurde von Hans Cornelius angefordert, als diesem die Arbeit zur Begutachtung vorlag (mündliche Mitteilung von Max Horkheimer, der damals Assistent von Cornelius war).

#### *Exposé*

- I.) *Die Arbeit hat es mit dem künstlerischen Gehalt des deutschen Barock-Trauerspiels zu tun.*
- II.) *Ihre ästhetische Problemstellung löst sie im engsten Anschluß an die literarhistorischen Dokumente jener Form: also nicht ästhetisch deduzierend, sondern kunstwissenschaftlich analysierend.*
- III.) *Methodisch sucht sie die enge Bindung der kunstwissenschaftlichen auf das Wesen des Barock-Trauerspiels und weiter des Trauerspiels überhaupt gerichteten Intention an die literarische Materie im Begriff des »Ursprungs« zu rechtfertigen.*
- IV.) *Der Begriff des Ursprungs wird definiert: Ursprung, wiewohl durchaus historische Kategorie, hat mit Entstehung dennoch nichts gemein. Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppeleinsicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein. [s. 226] – Daher im Verlaufe der Arbeit Exkurse übers spätere Trauerspiel und über dem barocken Trauerspiel verwandte mittelalterliche Tendenzen. – Die Folgerung aus dieser historisch-logischen Defi-*

nition des Ursprungs jedoch ist nicht, daß unverzüglich jedes frühe »Faktum« als wesensprägendes Moment zu nehmen wäre. Vielmehr beginnt die Aufgabe des Forschers hier, der solche Fakten dann erst für letzte zu nehmen hat, wenn sie die unverkennbare Verwandtschaft des Wesens mit Früherem und Späterem an sich tragen. Im Singulärsten und Verschrobensten der Phänomene, in den ohnmächtigsten und unbeholfensten Versuchen sowohl wie in den überreifen Erscheinungen der Spätzeit vermag Entdeckung es zu Tag zu fördern. Nicht um Einheit aus diesen Erscheinungen zu konstruieren, geschweige ein Gemeinsames von ihnen abzuziehen, nimmt die Idee die Reihe historischer Ausprägungen auf. Zwischen dem Verhältnis des Einzelnen zur Idee und zum Begriff findet keine Analogie statt: hier fällt es unter den Begriff und bleibt was es war – Einzelheit; dort steht es unter der Idee und wird was es nicht war – Totalität. Das ist seine platonische »Rettung«. [s. 226 f.]

V.) Sonach ist der »Ursprung« des deutschen Trauerspiels seine in konkreter Fülle entwickelte Idee. Als Idee, im Gegensatz zum allgemeinen Begriff, wird der ästhetische Gattungsbegriff gegen seine Bestreiter, zumal gegen Croce und Burdach verteidigt.

VI.) Der erste Teil der Abhandlung »Trauerspiel und Tragödie« gipfelt in einer gegensätzlichen Kategorientafel für beide.

Tragödie.	Trauerspiel.
Sage	Chronik
Tragische Schuld	Natürliche Schuld
Einheit des Helden	Vielheit der Betroffenen
Unsterblichkeit	Geisterleben
Gegensatz zur Komödie	Vermischung mit Lustspiel

VII.) Der zweite Teil der Abhandlung »Allegorie und Trauerspiel« ist einer Untersuchung der Allegorie gewidmet. Diese wird nicht sowohl in historischer als vor allem in kunstwissenschaftlicher Analyse als das stilistische Schema des Barock-Trauerspiels erwiesen.

VIII.) Die Allegorie tritt in Gegensatz zum Symbol und zwar nicht in den des konventionellen Sprachgebrauchs. Vielmehr: »Kein härterer Gegensatz zum Kunstsymbol, dem Bilde der organischen Totalität, ist denkbar, als das amorphe Bruchstück, als welches das allegorische Schriftbild sich zeigt. In ihm erweist sich das Barock als souveränes Gegenspiel der Klassik. Und nicht sowohl als deren Korrektiv, denn als eines der Kunst selbst. Unfreiheit, Unvollendung und Gebrochenheit der sinnlichen,

der schönen Physis zu gewahren, war wesensmäßig der Klassik versagt. Gerade diese aber trägt die Allegorie des Barock, verborgen unter ihrem tollen Prunk, mit vordem ungeahnter Bedeutung vor.[\*] [s. 351 f.]

- IX.) Das allegorische Kunstwerk trägt die kritische Zersetzung gewissermaßen schon in sich, in ihm vollzieht sich die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst. Mit seltener Deutlichkeit liegt in der fernerer Dauer dieser Werke die Kritik entfaltet. Sie sind von Anbeginn auf jene kritische Zersetzung angelegt, die der Verlauf der Zeit an ihnen übte. Die philosophische Kritik darf nicht versuchen, es abzustreiten, daß sie das Schöne der Werke wieder erweckt. Man sagt: Die Wissenschaft könne zum naiven Kunstgenuß nicht anleiten, so wenig die Geologen und Botaniker den Sinn für eine schöne Landschaft erwecken könnten. Aber diese Behauptung ist schief: ohne ein zu mindest ahnendes Erfassen vom Leben des Details in der Struktur bleibt alle Neigung zum Schönen Schwärmerei. Struktur und Detail aber sind letzten Endes stets historisch geladen. Es ist der Gegenstand der philosophischen Kritik, zu erweisen, daß die Funktion der Kunstform – wie das Trauerspiel eine ist – eben darin liegt: historische Sachgehalte, wie sie jedem bedeutenden Werke zu Grunde liegen, zu philosophischen Wahrheitsgehalten zu machen. Diese Umbildung der Sachgehalte zum Wahrheitsgehalt macht den Verfall der Wirkung, in dem von Jahrzehnt zu Jahrzehnt das Ansprechende der früheren Reize sich mindert, zum Grund einer Neugeburt, in welcher alle ephemere Schönheit vollends dahinfällt und das Werk gleichsam als Ruine sich behauptet. Im allegorischen Aufbau des barocken Trauerspiels zeichnen solche trümmerhaften Formen des geretteten Kunstwerkes von jeher deutlich sich ab. [s. 358]

Druckvorlage: Typoskript im Archiv der ehemaligen philosophischen Fakultät der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt a. M.

4. Auf einem losen Blatt im Nachlaß Benjamins finden sich *Nachträge zum Trauerspielbuch* notiert. Sie zeigen, daß Benjamin an die Veranstaltung einer zweiten Auflage gedacht hat, die Veränderungen enthalten sollte. – Der Absatz über den Zusammenhang des Goetheschen Urphänomens mit dem Ursprungsbegriff des Trauerspielbuches war Benjamin so wichtig, daß er eine wenig veränderte Abschrift den Aufzeichnungen zum Passagenwerk beifügte (s. Bd. 5).

## Nachträge zum Trauerspielbuch

Siehe vor allem Alewyn: Rezension von Paul Hankamer: Der Begriff der Sprache im 16<sup>ten</sup> und 17<sup>ten</sup> Jahrhundert in Deutsche Literaturzeitung Jahrgang 1927 [richtig: Richard Alewyn: (Bespr.) Paul Hankamer, Die Sprache, ihr Begriff und ihre Deutung im 16. und 17. Jahrhundert, in: Deutsche Literaturzeitung 49 (1928), 270-274]

Anstatt von einem virtuellen Einschluß der Transzendenz bei Calderon nun besser von einem Einschluß *divauei* zu sprechen, um die Erscheinung durch diese Terminologie deutlich an die aristotelisch-thomistischen Voraussetzungen anzuschließen, die in ihr wirken. – Ob dagegen, wie man mir einwandte, auch der Vorwurf des Dramas »Das Leben ein Traum« nichts als die Illustration eines katholischen Dogmas sei, muß nachgeprüft werden. Gibt es wirklich im Katholizismus ein Dogma, das das Leben als Traum erklärt?

Den Versuch machen, die Typen des Tyrannen, des Intriganten etc. durch Vermittlung der mittelalterlichen Bestiarien auf Aristoteles zurückzuverfolgen. Zoologie des Aristoteles heranzuziehen.

Daß Hebbel und Nestroy bei mir übersehen wurden, ist um so bedauerlicher als gerade ihre feindselige Nachbarschaft die gemeinsame Bestimmung durch die geheime fortwirkende Energie des großen Trauerspiels bzw. seines volksmäßig derben Widerparts, der possenhaften »Tragikomödie« so deutlich verrät. Bei Hebbel die Motive des kreatürlichen Daseins: Überkraft, Keuschheit, der Tyrann des Orients, bei Nestroy die Allegorie, die Parodie der feierlichen Rede (Titus Feuerfuchs).

Nadler schreibt: Herder ringt um die Geburt einer neuen Tragödie aus der Musik.

Nadler handelt sehr zutreffend von der barocken Richtung der Schillerschen Dramen Literaturgeschichte d. dtsh. Stämme (Erste Aufl.) III [Regensburg 1918] p 233/234

Unbedingt zu berücksichtigen: »Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation« von Helmuth Plessner. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Jahrgang 1916 p 157 Aus einer Stelle dieser Arbeit (p 174 oben) wäre der merkwürdige Gedanke zu entwickeln, daß für das Kunstempfinden dieser Zeit alle Organismen und Lebewesen *Akteure* waren. Zusammenhang mit der Emblematik.

Bei dem Studium von Simmels Darstellung des goetheschen Wahrheitsbegriffs [s. Georg Simmel: Goethe, Leipzig 1913], insbesondere an seiner ausgezeichneten Erläuterung des Urphänomens (p 56/57 ff p 60/61) wurde mir unwidersprechlich deutlich, daß mein Begriff des »Ursprungs« im Trauerspielbuch eine strenge und zwingende

Übertragung dieses goetheschen Grundbegriffs aus dem Bereich der Natur in das der Geschichte ist. »Ursprung« – das ist die theologisch und historisch differente, theologisch und historisch lebendige und aus den heidnischen Naturzusammenhängen in die jüdischen Zusammenhänge der Geschichte eingebrachte Begriff des Urphänomens. »Ursprung« – das ist Urphänomen im theologischen Sinne. Nur darum kann er den Begriff der Echtheit erfüllen.

Organisation, Zentralisierung, Intrige: »Ebenso sind die »dunklen Amtsstuben«, mit denen sich nach Kampffmeyer Deutschland unter dem Absolutismus bedeckte, wohl finsterer, noch erheblich finsterer als die Rathäuser und Landratsämter der bürgerlichen Gesellschaft gewesen; nichtsdestoweniger zeigten sie doch, gemessen an dem losen Beamtenstabe des Feudalismus, ein starkes Anwachsen organisatorischer Einheitlichkeit und verwaltungstechnischer Geschlossenheit. Neben die alten Kanzleien traten zentrale Finanzbehörden, die »Kammern«. Hofgerichte, Kriegsräte und Konsistorien bildeten sich heraus. Alle Behörden aber überwucherte mit einem mehr und mehr allmächtig werdenden Apparate die Polizei, eine Institution, ... deren Verfügungen jede Äußerung des Alltags überwachten und schulmeisternten; eine Gewaltinstitution, die schließlich so stark sämtliche Lebensäußerungen der absolutistischen Gesellschaft durchdrang, daß der Staat zum Polizeistaat, daß seine gesamte wirtschaftliche und kulturelle Tätigkeit zu einer ausgesprochenen Polizeitätigkeit wurde.« K. A. Wittfogel: Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft (Berlin 1924) p 279/280. Die Verbindung: Geist der Polizei – Geist der Exekutive – Geist des Barock. Nicht die Idee des Parlaments enthält die Kategorien, aus denen die Exekutivenergie des Zeitalters samt ihren Widerständen und Hemmungen abzuleiten ist sondern die Bürokratie. »Es ist eine charakteristische Tatsache, daß sich die ganze Volks- und Finanzwirtschaft des absoluten Staates in den Augen der Polizeischriststeller und Staatspolitiker des 18. Jahrhunderts als Polizeitätigkeit darstellt. Diese Schriststeller und Staatswirte sprechen von einer Ackerbaupolizei, Jagdpolizei, Fischereipolizei, Berg-, Fabrik- und Handelspolizei, ja sogar von einer Kirchen- und Kulturpolizei. Der absolute Staat drängte sich als Polizeistaat so stark diesen Männern auf, daß sie sich ein wirtschaftliches und kulturelles staatliches Wirken nur als Polizeitätigkeit vorstellen konnten.« Wittfogel p 290/291 zit. nach Kampffmeyer: Geschichte der modernen Gesellschaftsklassen [in Deutschland, Berlin 1921] p 113 ff Siehe in dem letzteren Werke die höchst charakteristische Schwangerschaftsinquisition, dargestellt p 116

Die Exekutivmacht des Fürsten überwältigt, auf beinahe apokalyptische Weise, das Naturgeschehen. Karl von Württembergs »Ver-

*schwendungslust verlockte ihn, Seen auf Bergen anzulegen. Er veranstaltete Schlittenfahrten auf einer Schneedecke, zu der aus meilenweiter Entfernung der Schnee herbeigeschafft werden mußte.* Kampffmeyer: *Geschichte der modernen Gesellschaftsklassen in Deutschland* p 125 ff (zit bei Wittfogel p 297)

*Die Ausführungen über den Intriganten sind durch eine Darstellung barocker Kryptogramme zu erweitern. Diese sind aber auch für die Lehre vom Schauplatz und allgemeiner: der Unterjochung der Natur durch das Zeichen wichtig. Kränze und auf gewisse Weise schraffierte Ruinen als Geheimschriften siehe in: Johann Balthasar Friderici: Cryptographie oder Geheime schrift- münd- und würkliche Correspondenz Hamburg 1684 Hanedius: Steganologia et Steganographia der seriöse Schreiber Dresden 1712 nova Nürnberg (ca. 1690)*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 577

#### ÜBERLIEFERUNG

a *Ursprung des deutschen Trauerspiels.* Berlin: Ernst Rowohlt Verlag 1928. 258 S.

J *Ursprung des deutschen Trauerspiels.* [Teilvorabdruck von 317–335.] In: *Neue Deutsche Beiträge*, II. Folge, Heft 3, S. 89–110 (August 1927).

M Erste Niederschrift, sog. *Roh-* oder *Urschrift*; Sammlung Scholem. – Aus stemmatologischen Gründen auch als  $M^{n+1}$  sigliert\*.

Druckvorlage: a

Außer diesen für die Textherstellung benutzten Überlieferungsträgern sind die – mit einer Ausnahme ( $M^6$ ) – 915–920 abgedruckten Schemata erhalten:

$M^1$  Sammlung verschiedener, z. T. gestrichener Teilschemata; Benjamin-Archiv, Ms 1961 (s. 915–918).

$M^2$  Zum *methodischen Teil*, gestrichenes Teilschema; Benjamin-Archiv, Ms 852 (s. 918 f.).

\* Bei der Siglierung wird in der Ausgabe im allgemeinen so verfahren, daß bei Drucken die Abfolge der Exponenten der Chronologie des Erscheinens entspricht. Bei Typoskripten und Manuskripten bezeichnet der Exponent dagegen die engere oder entferntere Verwandtschaft des jeweiligen Überlieferungsträgers mit der endgültigen – in der Regel der gedruckten – Textfassung, d. h.  $M^1$  bedeutet größere Nähe als  $M^2$ ,  $M^2$  größere Nähe als  $M^3$  usw. Im Fall des Trauerspielbuches ist von diesem Siglierungsverfahren indessen abgewichen worden: um die stemmatische Darstellung der zahlreichen – erhaltenen oder zu erschließenden – Überlieferungsträger nicht unnötig zu verwirren, wurde die *Rohschrift* mit einem Exponenten versehen, der kenntlich macht, daß sie später als die Schemata  $M^1$  bis [ $M^n$ ] zu datieren ist. Erschlossene und vermutete Textzeugen wurden in eckige Klammern [] gesetzt.

M<sup>3</sup> Gestrichenes Teilschema; Benjamin-Archiv, Ms 1878<sup>v</sup> (s. 919).

M<sup>4</sup> *Schluß*, Teilschema; Benjamin-Archiv, Ms 1959 (s. 919 f.).

M<sup>5</sup> *Schluß*, Teilschema; Benjamin-Archiv, Ms 1958 (s. 920).

M<sup>6</sup> Motivaufzählungen; Benjamin-Archiv, Ms 1960.

Darüber hinaus sind eine Reihe nicht überlieferter Textzeugen entweder aus Briefen zu erschließen oder mit Wahrscheinlichkeit zu vermuten:

[M<sup>7</sup>] bis [M<sup>n</sup>] Neben den zufällig erhalten gebliebenen Teilschemata M<sup>1</sup> bis M<sup>6</sup> dürften eine Anzahl weiterer existiert haben; ob Benjamin vor der eigentlichen Niederschrift auch eine Gesamtschematisierung des Trauerspielbuches vorgenommen hat, ist unbekannt.

[M<sup>n+2</sup>] Zweite Niederschrift, sog. *Reinschrift*. – Diese scheint die in M<sup>n+1</sup> und a vorhandenen theoretischen Teile der *Einleitung* bzw. der *Erkenntniskritischen Vorrede* nicht enthalten zu haben.

[T<sup>1</sup>] Auf Grund von [M<sup>n+2</sup>] diktiert Typoskript, in dem gleichfalls der theoretische Teil der »Vorrede« fehlte. – [T<sup>1</sup>] wurde als Habilitationsschrift eingereicht und im Oktober 1925 von der philosophischen Fakultät der Universität Frankfurt an den Autor zurückgesandt.

[T<sup>2</sup>] Typoskript, das für a als Druckvorlage diente. Es muß von [T<sup>1</sup>] auf jeden Fall dadurch unterschieden gewesen sein, daß es um den theoretischen Teil der »Vorrede« ergänzt worden war. – Wahrscheinlich verblieb [T<sup>2</sup>] nach dem Erscheinen von a beim Rowohlt Verlag, dessen gesamtes Archiv im zweiten Weltkrieg verbrannte.

Die zahlreichen Zitate des Trauerspielbuches hat Benjamin vor Beginn der Niederschrift in einer Exzerptensammlung zusammengestellt (s. Briefe, 339):

[m<sup>1</sup>] Exzerptensammlung.

Schließlich haben zwei Beiträge Florens Christian Rang unmittelbar auf die Niederschrift des Trauerspielbuches eingewirkt:

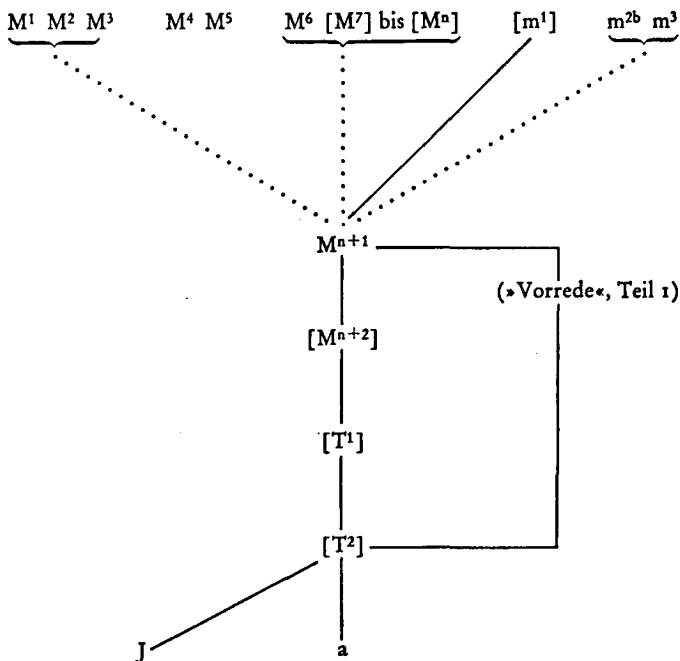
m<sup>2a</sup> Florens Christian Rang: *Agon und Theater*. Aus dem Tagebuch; abgedruckt in: Briefe, 333 (Original im Besitz von Bernhard Rang, Eutin).

m<sup>2b</sup> Dass., Abschrift von Benjamins Hand; Benjamin-Archiv, Ms 853 (s. 891).

m<sup>3</sup> Florens Christian Rang: *Theater und Agon*. Brief vom 28. 1. 1924 an Benjamin, erhalten als Abschrift in Rang's Tagebuch; abgedruckt in: Briefe, 335–338 und oben, 892–895 (Original im Besitz von Bernhard Rang, Eutin).



Die Deszendenz der zahlreichen, zum Teil nur erschlossenen oder vermuteten Überlieferungsträger des Trauerspielbuches mag durch den Versuch eines Stemmas verdeutlicht werden. Dabei bedeuten durchgehende Linien direkte Deszendenz, die freilich meistens – wenn nicht stets – eine eingreifende Überarbeitung eingeschlossen haben dürfte; punktierte Linien bedeuten vermittelte Deszendenz, d. h. eine solche, bei der mit großer Wahrscheinlichkeit weitere Zwischenglieder angesetzt werden müssen, ohne daß über deren Anzahl oder Charakter Rückschlüsse möglich wären.



Dieser Versuch einer stemmatischen Darstellung läßt jene Passagen unberücksichtigt, die Benjamin aus älteren eigenen Arbeiten in den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* übernommen hat (s. 884 f.). M⁴ und M⁵, erste, schematische Entwürfe eines ursprünglich geplanten Schlußteils, sind nicht zur Ausführung gelangt.

Ein kritisch revidierter Text des *Ursprungs des deutschen Trauerspiels* hat a zugrunde zu legen. Als es 1953 über die dann erst zwei Jahre

später erschienenen »Schriften« Benjamins zu Konflikten zwischen Peter Suhrkamp einerseits, Adorno und Friedrich Podszus andererseits kam, spielten – neben Suhrkamps Forderung nach Kürzung der Anmerkungsteile (s. 753) – die Besonderheiten der Erstausgabe des Trauerspielbuches eine Rolle; Podszus, Suhrkamps Lektor und Mit-herausgeber Adornos, berichtete darüber: »Ich stehe auf dem Standpunkt, daß gerade dieses Buch in der Ausgabe von 1928 wie keine andere Publikation zu Lebzeiten Benjamins mit seinen bis in die äußere Gestaltung gehenden Intentionen übereinstimmt. Ich unterstelle nicht, sondern ich weiß aus Berichten von damaligen Mitarbeitern Rowohlt's (Ignaz Jezower, Dr. Paul Mayer), daß Benjamin weitgehend die typographische Gestaltung mitbestimmt hat. [...] Aus der dem Buche vorangestellten [...] Inhaltsangabe ist zu entnehmen, daß es sich um einen mit besonderer Sorgfalt und bewußt gegliederten Text handelt. Selten ist ein philosophischer Text mit solch einer architektonisch genauen Disposition ausgestaltet worden. Die Leerzeilen zwischen den einzelnen Abschnitten halte ich für höchst sinnvoll; sie sind nicht, wie Herr Suhrkamp meint oder unterstellt, nachträglich eingearbeitet, um Kolumnentitel herzugeben. Ich bin für Beibehaltung der Leerzeilen, weil sie die Gliederung des Textes angeben. Sie bezeichnen deutlich für den Leser den Rhythmus der Arbeit, deutlicher als einfache Absätze sind sie die Haltezeichen für die notwendige Umschaltung auf einen neuen, weiteren Gedankengang. Herr Suhrkamp ordnete an, daß Zitate aus Dramen und Gedichten deutlich als solche zu setzen wären. Auch das geht meiner Meinung nach gegen die Intentionen Benjamins, der bewußt auch das poetische Zitat im Block des Textes belassen wollte. Im Zusammenhang hat das Gemeinte des Zitats mehr Gewicht als seine formale Gestalt.« (26. 6. 1953, Friedrich Podszus an Th. W. Adorno) Selbstverständlich sind in der vorliegenden Ausgabe die von Podszus so genau erkannten Intentionen Benjamins respektiert worden\*. Eine weitere, kaum weniger wichtige Besonderheit von a – das Buch ist in einer, wie Benjamin einmal schrieb, *mir [...] allein angemessenen Fraktur* (903) gedruckt – konnte dagegen leider nicht reproduziert werden.

Wieviel Mühe immer Benjamin an die »äußere Gestaltung« der Erstausgabe gewandt hat, im einzelnen ist deren Text keineswegs von Verderbnissen frei. Anders als bei a scheint der Druck von J mit

\* In der 1963 von R. Tiedemann besorgten, textlich revidierten Einzelausgabe des Trauerspielbuches – darauf sei selbstkritisch hingewiesen – ist die Bedeutung der Spatien nicht erkannt worden. Zitierte Verse glaubte der Herausgeber nach dem Vorgang des Abdrucks in den »Schriften« von 1955 als solche erhalten zu dürfen, um die Rezeption des Buches zu erleichtern. Dem gleichen Zweck sollte es dienen, wenn die in a am Ende zusammengefaßten Nachweise und Verweise als Fußnoten gebracht wurden.

einiger Sorgfalt überwacht worden zu sein. Unsere Ausgabe gibt für diesen Teil des Textes bei einer Reihe von Lesungen J den Vorzug. Bei den übrigen Teilen des Textes konnten manche in a desolat überlieferten Stellen mit Hilfe von M (=  $M^{n+1}$ ) aufgeklärt werden. Darüber hinaus allerdings schien es den Herausgebern geboten, von Konjekturen bis auf wenige Ausnahmen abzusehen, so oft auch Passagen, deren Sinn fragwürdig ist, die Versuchung zu interpretierendem Eingreifen nahelegten. Die Orthographie von a ist zurückhaltend normiert worden; in der Interpunktion folgt der Abdruck fast stets dem Erstdruck a (s. 778–780). Buchtitel und wörtliche Zitate sind einheitlich in doppelte Anführungszeichen »«, fiktive Zitate, formelhafte Wendungen, die der Autor ironisch distanzierend benutzt, sowie Zitate in Zitaten einheitlich in einfache Anführungszeichen >< gesetzt worden. Auf der letzten Seite von a (258) findet sich eine Liste mit *Berichtigungen*: diese wurden im Text selbst berücksichtigt, soweit sie einen Sinn ergeben (das ist nicht immer der Fall; s. dazu »Lesarten«). Die in a manchmal unsinnige Lokalisierung der Anmerkungszißern ist, wo es den Herausgebern nötig schien, stillschweigend retuschiert worden. In a beginnen die Anmerkungszißern auf jeder Seite erneut mit 1; da der Satzspiegel von a in einem Neudruck doch nicht reproduziert werden konnte, haben die Herausgeber in der vorliegenden Ausgabe die Anmerkungszißern abschnittsweise durchnumeriert, um das Auffinden der Nachweise möglichst zu erleichtern.

Völlig neu wurden gegenüber a Zitation und Nachweisung der Zitate erarbeitet. Sowohl M wie a lassen deutlich Benjamins Bemühen erkennen, diplomatisch getreu zu zitieren. Doch haben sich bei den vielen Abschriften – von  $[m^1]$  über  $M^{n+1}$  (= M),  $[M^{n+2}]$ ,  $[T^1]$  und  $[T^2]$  – bis zum Erstdruck so zahlreiche Zitationsfehler eingeschlichen, daß in a schließlich kaum noch 20% der Zitate mit den angegebenen Quellen übereinstimmen. Ähnliches gilt von den Verweisen. Bis auf wenige Ausnahmen, die in den »Nachweisen« der Herausgeber (s. 978–981) vermerkt worden sind, ist es gelungen, Zitation und Anmerkungsapparat des Trauerspielbuches zu korrigieren. Hervorhebungen in Zitaten sind von Benjamin in a prinzipiell aufgehoben worden, dem ist selbstverständlich auch der vorliegende Abdruck gefolgt. In a benutzte Benjamin für die Markierung von Verstrennungen den Schrägstrich, gleichzeitig fungiert dieser jedoch in Zitaten aus barocken Texten als Virgel. Die dadurch entstandene Verwirrung wurde in der vorliegenden Ausgabe so aufgelöst, daß der Schrägstrich (/) der Virgel vorbehalten blieb, als Verstrennungszeichen aber ein vertikaler Strich (|) eingeführt wurde. Anders als in der Dissertation und der Wahlverwandtschaftenarbeit sind im Trauerspielbuch keine Prinzipien erkennbar, denen die Zeichensetzung bei Zitatenden sowie die Stellung der Anmerkungs-

ziffern folgen. Sollte die in a herrschende pure Willkür nicht reproduziert werden, so war eine rigorose Vereinheitlichung unumgänglich. Die Herausgeber betrachteten wörtliche Zitate, welche nur einen Teilsatz umfassen, als Bestandstücke des übergreifenden Benjaminschen Satzes: in diesen Fällen folgt das Interpunktionszeichen, als zum Satz Benjamins gehörend, stets auf die Abführungszeichen des Zitats. Bei Zitaten dagegen, die mindestens einen im syntaktischen Sinn vollständigen Satz umfassen, steht, als zum Zitat gehörend, das Satz-Schlußzeichen – Punkt, Ausrufungs- oder Fragezeichen – vor den Abführungszeichen, und zwar unabhängig davon, ob der zitierte Satz im Original ebenfalls schließt oder ob er dort weitergeführt wird. Dieses Verfahren mag eine Rechtfertigung auch im Stil des Trauerspielbuches finden. Während Romantik- und Goethe-Arbeit durch reichgegliederte hypotaktische Gebilde bestimmt werden, die oft über den einzelnen Satz hinausreichen und zitierte Sätze Benjaminschen Satzgefügen integrieren, zeigt die Barockarbeit auch stilistisch den *Verzicht auf den unabgesetzten Lauf der Intention* (208): eine Sprachgestalt, die ausdauernd stets von neuem anhebt und so jedem Satz – dem zitierten nicht weniger als dem Benjaminschen – seine eigene Schwere beläßt. – Anmerkungs-ziffern, die dem Nachweis wörtlicher Zitate gelten, folgen unmittelbar auf die Abführungszeichen des Zitats; Anmerkungs-ziffern, die auf Literatur zu Benjaminschen Ausführungen verweisen, wurden vor die jeweiligen Interpunktionszeichen gerückt.

Die Bibliographierung von Buchtiteln in den *Nachweisen* erfolgt in a ganz uneinheitlich; die Angaben wurden von den Herausgebern stillschweigend korrigiert, vervollständigt und vereinheitlicht. Die Form der Titelverzeichnung entspricht der in a angewandten auch dort, wo diese dem Gebräuchlichen nicht sich fügt. Lediglich in einem Fall glaubten die Herausgeber, einen Grundsatz von a nicht übernehmen zu dürfen: bei wiederholten Verweisen auf Aufsätze, die in Sammelwerken und Zeitschriften publiziert sind, wiederholt Benjamin nicht den Namen des Autors der fraglichen Arbeit, sondern den Titel des Sammelwerks oder der Zeitschrift. Das sieht dann so aus, daß der Leser, der die Quelle eines bestimmten Zitats sucht, zwar erfährt, dieses finde sich in der Germanisch-romanischen Monatsschrift, daß ihm aber Julius Petersen als Urheber des zitierten Satzes vorenthalten wird. Die Herausgeber erinnerten sich an einen Satz Benjamins, demzufolge die Bibliographie wohl ein Zeremonial sei, aber doch *wie jedes andere seinen guten Grund* (Bd. 3, 97) habe; in den geschilderten Fällen wurde in den *Nachweisen* der vorliegenden Ausgabe deshalb umgekehrt als in a verfahren. – Eine Besonderheit betrifft schließlich die bibliographischen Daten von Büchern des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts. Im letzten Stadium der Arbeit am Trauerspielbuch mußte –

einer brieflichen Äußerung Benjamins zufolge – *der kräftig geplante wohl gezimmerte bibliographische Schwanz- und Steuerteil [...] dran glauben* (882): wahrscheinlich war Benjamins Absicht ursprünglich, die umfangreichen barocken Titel in extenso anzuführen; tatsächlich finden sie jedoch in a sich in einer stark abgekürzten Form, welche sie um ihre spezifische Aura bringt, gelegentlich sogar das Auffinden von verschollenen, in den gebräuchlichen Barockbibliographien fehlenden Büchern erschwert. Die Herausgeber haben für Benjamins *Nachweise* (s. 410–430) die abgekürzte Bibliographierung der Barocktitel übernommen, zu Beginn ihrer eigenen »Nachweise« (s. 964–978) jedoch ein alphabetisches Verzeichnis der im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* benutzten Literatur gebracht, in dem auch die barocken Titel ausführlich nachgewiesen werden. Da im Benjaminschen Nachweisapparat auf wiederholt angeführte Titel lediglich durch *l. c.* verwiesen wird, dürfte das von den Herausgebern erstellte Literaturverzeichnis überdies hilfreich bei der Identifizierung der jeweiligen Hauptverzeichnung sein.

LESARTEN 217,14 *so weit*] konjiziert für *soweit*; s. auch die entsprechende Stelle in M, o. 938 – 220,12 *universalis*] wohl irrtümlich für *universalibus* oder *universalia* – 221,21 *Barock*] conj. für *Barock*,] – 221,21 *bewältigen*,] conj. für *bewältigen* – 221,36–38 »*daß bis sind*«] Die Anführungszeichen fehlen in a, obwohl die Passage ein wörtliches Zitat ist. – 229,28 *Physiognomien*] M; *Physionomien* a – 231,4 *ebenso vielen*] conj. für *ebensovielen*; die Getrennschreibung wird durch M gestützt, wo die entsprechende Stelle allerdings singularisch formuliert ist. – 234,21 »*Substitution*«] conj. für »*Supposition*«; die Konjekture stützt sich auf die zitierte Stelle von Petersen. – 235,11 *ergriffen*] möglicherweise Druckfehler für *gegriffen*; in M fehlt die entsprechende Stelle. – 237,18 *dem*] so in a und M, dennoch möglicherweise irrtümlich für *den* – 239,38 *so viel*] conj. für *soviel* – 243,17 f. *Rists »Aller- edelster Belustigung«*] in a heißt es irrtümlich *Rists »Alleredelster Beschäftigung«* – 243,35 *einem*] conj. für *einen* – 244,3 *wetteifert*,] conj. für *wetteifert* – 246,25 *keine*] conj. für *eine*. In M ist eine genau entsprechende Stelle noch nicht enthalten, doch heißt es auch dort im Sinn unserer Konjekture: *Weder der kulturelle Fortschritt noch die eschatologische Auflösung der Lebensordnungen, wie sie die neuzeitliche[n] und mittelalterlichen Ideologien bestimmen, sind für das Bewußtsein des gegenreformatorischen Zeitalters unmittelbar bestimmend.* – 249,16 *so lange*] conj. für *solange* – 253,3 *Erscheinung*] möglicherweise Druckfehler für *Entscheidung* – 253,12 *sowenig*] conj. für *so wenig* – 255,2 *würde.*«<sup>43</sup>] Zu dieser Anmerkungsnummer findet sich in a, 258, eine *Berichtigung*, die im Text von a (s. dort 65) tatsächlich

bereits ausgeführt ist. – 256,39–257,34 *ex bis für*] Zu diesem Text – in a der Seite 68 entsprechend – findet sich unter den *Berichtigungen* (a, 258) eine Korrektur der Anmerkungsbezifferung, die keinen Sinn ergibt. – 261,33–262,4 »Wie bis *wühl*n.«] In dem einzigen, den Herausgebern zugänglichen Exemplar der »Sophonisbe«-Ausgabe von 1724 fehlt die Widmung; der Wortstand des Zitats wurde deshalb anhand der kritischen Lohenstein-Ausgabe von Just kontrolliert (s. Daniel Casper von Lohenstein, *Afrikanische Trauerspiele. Cleopatra, Sophonisbe*. Hg. von Klaus Günther Just. Stuttgart 1957, 244 ff. [die von Benjamin benutzte Ausgabe wird hier als D sigliert]). – 262,8–14 »Die bis *Welt*!«] s. den Hinweis zur vorigen Lesart – 262,33 *soviel*] conj. für *so viel* – 263,7 *Shakespeare*] conj. für *Shakespeare*, – 265,19 *comedia de capa y espada*] conj. für *comedia en capa y espada*; s. das Zitat aus Schopenhauer, 266,32. – 271,28–30 »Kein bis *erkohren*.«] s. den Hinweis zu 261,33–262,4 – 282,7 *Schopenhauer*,] conj. für *Schopenhauer* – 284,25 *kennzeichnet*] conj. für *kennzeichnet*, – 284,26 *Sophoklesabhandlung* –,] conj. für *Sophoklesabhandlung* – – 297,15 *in dem rationalen Geist*] conj. für *in dem rationalem Geist* – 301,12 *erneuert*] möglicherweise Druckfehler für *erneut*; in M lautet der entsprechende Satz: *Die unwiederholbare historische Voraussetzung, welche mit dem Leben des Mythos für die Tragödie gegeben war, glaubte er, im Bereiche des Historischen wiederfinden zu können.* – 302,6 *das*] in a anstatt durch Kursive durch Großschreibung hervorgehoben: *Das* – 308,7 *sowenig*] conj. für *so wenig* – 308,22 *meinen*,] conj. für *meinen* – 311,29f. »keinen bis *hätte*«] Die Anführungszeichen fehlen in a, obwohl die Passage ein wörtliches Zitat ist. – 312,12 *aus*] in a durch Großschreibung hervorgehoben: *Aus* – 312,13 *durch*] in a durch Großschreibung hervorgehoben: *Durch* – 312,23 *ihr*] conj. für *ihm*; der Fehler dürfte entstanden sein, weil M im vorangehenden Satz *Schicksalsdrama* anstatt *Schicksalstragödie* hat. – 313,23 *metaphorischen*] korrigiert für *metaphysischen* (!); Benjamins Kritik verliert ihr Salz mindestens zum Teil durch seinen eigenen Zitierungsfehler. – 314,39 *Lebenskraft*] conj. für *Lebenkraft* – 317,1–335,27 Im Vorabdruck (J) des Melancholie-Kapitels fehlen sämtliche Nachweise und Verweise. – 317,10 *es*] J; *er a* – 317,14 *es*] J; *er a* – 317,20 *ward*.] J; *ward*: a – 317,27f. *Schicksalsverfallenheit*] *Schicksalverfallenheit* J – 318,6 *tiefer Schürfenden*] *Edleren* J – 318,21 *einem*] conj. für *einen* a, J; in M lautet die Passage: *Denn Gefühle, wie vage immer sie der Selbstwahrnehmung des empirischen Subjekts erscheinen mögen, sind von Haus aus durch und durch gegenständlich bezogen, sie fassen einen gegenständlichen Aufbau der Welt ins Auge, der ohne der der Wahrheit zu sein, doch in einer jeweils definierbaren Beziehung zu ihr steht. Von diesem Aufbau führt das Trauerspiel Seiten vor.* – 318,27 *Eine*

motorische Attitüde] conj. für Einer motorischen Attitüde a – 318,27–29 Eine (bzw. Einer) bis ist.] fehlt in J – 318,30 er] es J; durch den Ausfall des vorigen Satzes ist in J es auf das Fühlen (318,27) bezogen, in a er dagegen auf Ort (318,28). – 319,27 fehlt] ausfällt J – 320,9 Monument] J; Moment a – 323,7 in der »Sophonisbe«] in Lohensteins »Sophonisbe« J – 323,28 Temperamentenlehre] J; Temperamentlehre a – 324,21–23 Theologisch bis Paracelsus.] Theologisch – und schwerlich als Ergebnis eigner Deduktionen – gewendet, findet sich der gleiche Gedanke bei Paracelsus. J – 325,18 just Melancholischen] zumal dem Melancholischen J – 326,19 aus dem letzteren die Melancholie] aus dem letztern Melancholie J – 328,20 genauso] conj. für genau so – 329,31 f. »beherrscht bis Hundes«] in a nicht als Zitat gekennzeichnet – 329,37 das Bild] J; Bild a – 330,10 f. als erhabene oder gar heilige] als erhabne oder gar als heilige J – 331,5 dürfe] dürfte J – 333,13 des Tyrannen] J; der Tyrannen a – 333,22 des Machiavellismus,] J; des Macchiavellismus a – 333,34 vor Menschen] den Menschen gegenüber J – 334,26 Stil] J; Spiel a; in M lautet die entsprechende Passage: Die von dieser Typik grundverschiedne Gesamtform des Trauerspiels: sein Stil und seine Sprache sind undenkbar ohne die kühne Wendung, mit der die Spekulation der Renaissance in den Zügen der weinenden Betrachtung den Widerschein eines fernen Lichtes entdeckte, das aus dem Grunde der Versenkung ihr entgegenstrahlte. Die Herausgeber halten die Lesart von a (Spiel) für einen Satzfehler, ohne doch die Möglichkeit völlig ausschließen zu können, daß das Motiv des Spielerischen im Hamlet – welches in M erst an etwas späterer Stelle sich findet – die Änderung motiviert haben könnte. – 334,26 sind] ist J – 337,31 sowenig] conj. für so wenig – 337,32 nicht] fehlt in a; die Konjekture ist Werner Kraft zu verdanken (s. W. Kraft, Augenblicke der Dichtung. Kritische Betrachtungen, München 1964, 117). In M lautet der Satz – gleichfalls mißverständlich –: Die »Allegorie« sowenig wie irgend eine andere Äußerungsform ist durch »Veralten« schlechtweg in Mißkredit geraten. – 340,32 der] conj. für den; die Konjekture erfolgt in Übereinstimmung mit M, wo der Satz jedoch anders konstruiert ist. – 350,21 so viel] conj. für soviel – 354,38 f. im einzelnen] conj. für im Einzelnen – 358,24 so weit] conj. für soweit – 366,5 in a fehlt der Name des Autors der – anonym erschienenen – »Dreyständigen Sinnbilder« in der Quellenangabe des Mottos – 370,34 Simultaneisierung] conj. für Simultanisierung – 373,23 so weit] conj. für soweit – 377,2 f. nicht zu mißdeutende] conj. für nichtzumißdeutende – 383,28 einem] in a anstatt durch Kursive durch Großschreibung hervorgehoben: Einem – 386,29 musikalischen] möglicherweise Druckfehler für Musikalischem; die grammatikalische Unkorrektheit der im Text belassenen Formulierung begegnet auch sonst in Texten Benja-

mins. In M fehlt die Parenthese noch. – 392,24 f. *unnachsichtige*] (Korrektur nach der Drucklegung des Textteils:) Im Text ist zu berichtigen *unnachsichtliche*. Die Lesart von a – *unnachsichtige* – ist ein Druckfehler, wie die entsprechende Stelle in M beweist: *In neun Strophen werden die Leichenteile im Zustande der Fäulnis unnachsichtlich dargestellt.* – 392,31 »*Hercules Öteus*«] in a heißt es irrtümlich »*Hypolytos*« – 392,32 »*Troades*«] in a irrtümlich »*Troerinnen*«; diese wie die vorige Konjekturen ergeben sich aus der im folgenden Satz zitierten Arbeit von Stachel, auf die Benjamin sich fraglos stützt. – 400,28 *einen*] in a anstatt durch Kursive durch Großschreibung hervorgehoben: *Einen* – 401,10 *geschaffen*] conj. für *geschaffen*, – 404,5 *Selbständigkeit*] conj. für *Selbstständigkeit* – 404,7 *Tugend*,] conj. für *Tugend* – 406,15 *einen*] in a anstatt durch Kursive durch Großschreibung hervorgehoben: *Einen* – 407,9 *Wissen*,] conj. für *Wissen* – 408,34 »*Ponderación misteriosa*«] conj. für »*Ponderazion misteriosa*«; die gleiche Konjekturen wurde in den Kolumnentiteln vorgenommen. – 409,6 *Artverschiedenes*] conj. für *artverschiedenes*

## NACHWEISE

a. *Alphabetisches Verzeichnis der im »Ursprung des deutschen Trauerspiels« zitierten und in den Anmerkungen erwähnten Literatur*

- 1 Lucifers Königreich vnd Seelengejaidt: Oder Narrenhatz. In acht Theil abgetheilt. Im ersten wird beschriben Lucifers Königreich/ Macht/ Gewalt/ Hofhaltung/ Hofgesind/ Officier vnd Diener/ die Hoffertigen/ Ehrgeicigen vnnnd Fürwitzigen. II. Die Geitzhällß/ Wuecherer/ Simonisten/ Rauber/ rc. III. Die Fresser/ Sauffer/ Schwelger vnd Störtzer. IV. Die Bueler/ Hurer/ Ehebrecher/ rc. V. Die Neydhällß/ Ehrndieb/ Leut aneinander Knüpfper. VI. Die feindtselige/ zornige Martialische Haderkatzen/ Tyrannen vnd Rachgirigen. VII. Die träge/ faule/ lawe/ schläferige/ halßstarrige/ vnbueßfertige/ Melancholische/ trawrige/ fantastische/ vnsinnige/ verzweiflete Gesellen. Im letzten wurde das Orth der Verdämpften beschriben/ in welchem er die seinigen badet vnd butzet/ vnd jhnen jhren verdienten Lohn gibt. Durch Aegidivm Albertinvm, Fürstl: Durchl: in Bayrn Secretarium, zusammen getragen. Augspurg 1617.
- 2 [Anonymus: Referat über Menestrier, Devises des princes. In:] Acta eruditorum. Anno MDCLXXXIII publicata, ac serenissimo fratrum pari, Dn. Johanni Georgio IV, electoratus saxonici haeredi, et Dn. Friderico Augusto, ducibus saxoniae &c. &c. Principibus juventutis dicata. Lipsiae 1683. S. 344.



- 3 [Anonymus: Referat über Menestrier, La philosophie des images. In:] Acta eruditorum 1683, l. c. S. 17.
- 4 Frédéric Atger: Essai sur l'histoire des doctrines du contrat social. Thèse pour le doctorat. Nîmes 1906.
- 5 (Jakob) Ay rer: Dramen. Hrsg. von Adelbert von Keller. 1. Bd. Stuttgart 1865. (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart. 76.)
- 6 Franz von Baader: Sämmtliche Werke. ... Hrsg. durch einen Verein von Freunden des Verewigten: Franz Hoffmann [u. a.]. 1. Hauptabt., 2. Bd. Leipzig 1851.
- 7 Bibliotheca mvndi sev specvli maioris Vincentii Bvrgvndi prae-svli Bellovacensis [Vinzenz von Beauvais], ordinis praedicatorvm, theologi ac doctoris eximii, tomvs secvndvs, qvi specvlvm doctrinale inscribitvr: In quo omnium artium & scientiarum perfecta encyclopaedia continetur. Omnia nunc accuratè recognita, distinctè ordinata, suis vnicuique autori redditis exactè sententijs; summarijs praeterea et obseruationibus, quibus antea carebant, illustrata. Operâ & studio Theologorum Benedictinorvm Collegij Vedastini in Alma Academia Dvacensi. Dvaci 1624.
- 8 Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Charles Baudelaire: Tableaux parisiens. Dt. Übertragung mit einem Vorwort ... von Walter Benjamin. Heidelberg 1923. (Die Drucke des Argonautenkreises. 5.)
- 9 Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Bern 1920. (Neue Berner Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte. 5.)
- 10 Walter Benjamin: Goethes Wahlverwandtschaften. In: Neue Deutsche Beiträge, 2. Folge, 1. Heft, S. 83–138 (April 1924) u. 2. Folge, 2. Heft, S. 134–168 (Januar 1925).
- 11 Walter Benjamin: Schicksal und Charakter. In: Die Argonauten 1. Folge (1914 ff.), 2. Bd. (1915 ff.), Heft 10–12 (1921), S. 187–196.
- 12 Walter Benjamin: Zur Kritik der Gewalt. In: Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik 47 (1920/21), S. 809–832 (Heft 3; August '21).
- 13 P(eter) Berens: Calderons Schicksalstragödien. In: Romanische Forschungen 39 (1926), S. 1–66.
- 14 Henri Bergson: Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinsstatsachen. Jena 1911.
- 15 Friedrich von Bezold: Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus. Bonn, Leipzig 1922.
- 16 Die Fried-erfreuete Teutonie. Eine Geschichtsschrift von dem Teutschen Friedensvergleich/ was bey Abhandlung dessen/ in des

H. Röm. Reichs Stadt Nürnberg/ nachdem selbiger von Osnabrügg dahin gereiset/ denkwürdiges vorgelauffen; mit allerhand Staats- und Lebenslehren/ Dichtereyen/ auch darein gehörigen Kupffern gezieret/ in vier Bücher abgetheilet/ ausgefertigt von Sigismundo Betulio, J. Cult. Caes. P [Sigmund von Birken]. Nürnberg 1652.

- 17 Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst/ oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy/ mit Geistlichen Exempeln: verfasst durch Ein Mitglied der höchstlöblichen Fruchtbrenden Gesellschaft Den Erwachsenen [Sigmund von Birken]. Samt dem Schauspiel Psyche und Einem Hirten-Gedichte. Nürnberg 1679.
- 18 Johann Jacob Bodmers Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähde Der Dichter. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitingen. Zürich, Leipzig 1741.
- 19 J[ohann] J[acob] Bodmers Gedichte in gereimten Versen, Mit J. G. Schuldheissen Anmerkungen; Dazu kommen etliche Briefe. Zweyte Auflage. Zürich 1754.
- 20 Ars heraldica, Das ist: Die Hoch-Edle Teutsche Adels-Kunst/ Darinnen begriffen I. Vom Stammen und Herkommen des Teutschen Adels und dessen Namen. II. Vom Unterscheid des Adels/ und desselben Vortrefflichkeit. III. Von der Ertheilung des Adels. IV. Von der Wappen Ursprung und Erfindung/ auch dem Unterscheid. V. Von der Herolden Namen und Amt. VI. Von der Wappen Farben/ Bildern/ auch andern Zeichen und Figuren/ samt deroselben Bedeutungen in der Heroldt-Kunst/ Durch Georg Andreas Böckler Arch. & Ing. Nürnberg 1688.
- 21 De signatura rerum, Das ist: Von der Gebuhr und Bezeichnung aller Wesen ... Eine sehr tieffe Pforte der ewigen und auch anfänglichen äusserlichen Natur und ihrer Gestaltnüssen. Beschrieben durch Jacob Böhme, sonst genannt Teutonicus Philosophus. Amsterdam 1682.
- 22 Franz Boll: Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie. (Unter Mitwirkung von Carl Bezold dargestellt von Franz Boll.) Leipzig, Berlin 1918. (Aus Natur und Geisteswelt. 638.)
- 23 Hans Heinrich Borchardt: Andreas Tscherning. Ein Beitrag zur Literatur- und Kultur-Geschichte des 17. Jahrhunderts. München, Leipzig 1912.
- 24 Hans Heinrich Borchardt: Augustus Buchner und seine Bedeutung für die deutsche Literatur des siebzehnten Jahrhunderts. München 1919.
- 25 Karl Borinski: Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm

- von Humboldt. I: Mittelalter, Renaissance, Barock. Leipzig 1914. (Das Erbe der Alten. Schriften über Wesen und Wirkung der Antike. 9.)
- 26 Karl Borinski: Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt. II: Aus dem Nachlaß hrsg. von Richard Newald. Leipzig 1924. (Das Erbe der Alten. Schriften über Wesen und Wirkung der Antike. 10.)
- 27 Joh[ann] Jac[ob] Breitingers Critische Abhandlung Von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse. Mit Beyspielen aus den Schriften der berühmtesten alten und neuen Scribenten erläutert. Durch Johann Jacob Bodmer besorget und zum Drucke befördert. Zürich 1740.
- 28 August Buchners Poet. Aus dessen nachgelassener Bibliothek heraus gegeben von Othone Prätorio/ P. P. Wittenberg 1665.
- 29 Jakob Burckhardt: Griechische Kulturgeschichte. Hrsg. von Jakob Oeri. Bd. 4. Berlin, Stuttgart (1902).
- 30 Konrad Burdach: Reformation, Renaissance, Humanismus. Zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst. Berlin 1918.
- 31 Samuel von Butschky: Parabeln und Aphorismen. In: Monatschrift von und für Schlesien; hrsg. von Heinrich Hoffmann; Breslau. Jg. 1829, I. Bd., S. 321-336 (Mai 1829).
- 32 Sam[uel] von Butschky/ und Rutinfeld/ Wohl-Bebauter Rosen-Thal, Darinnen ein curioses Gemüte/ in allen Ständen/ allerhand nützliche und belustende Raritäten und curiose Sachen; Zeit- Welt- und Stats-Rosen; auch Seelennährende/ gute Früchte; in sechshundert Sinn-reichen/ ungemeinen Reden und Betrachtungen; Gott zu Ehren/ seinem Nächsten und ihme selbst zum Besten/ eingepflanzt und einverleibet findet. Mit gehörigem ordentlichem Register. Nürnberg 1679.
- 33 Don Pedro Calderon de la Barca: Schauspiele. Übers. von J[ohann] D[iederich] Gries. Bd. 1. Berlin 1815.
- 34 Don Pedro Calderon de la Barca: Schauspiele. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel. Zweyter Theil. Wien 1813.
- 35 Polyhistor symbolicvs, electorum symbolorum, & parabolarum historicarum stromata, XII. libris complectens. Auctore P. Nicolao Caussino Trecensi, è Societate Iesu. Permissu superiorum. Coloniae Agrippinae 1623.
- 36 [Miguel] Cervantes [de Saavedra]: Don Quixote. [Vollst. deutsche Taschenausg. in 2 Bdn., unter Benutzung der anonymen Ausg. von 1837 besorgt von Konrad Thorer, eingel. von Felix Poppenberg.] Leipzig 1914. Bd. 2.

- 37 Hermann Cohen: Ästhetik des reinen Gefühls. Bd. 2. (System der Philosophie. 3.) Berlin 1912.
- 38 Hermann Cohen: Logik der reinen Erkenntnis. (System der Philosophie. 1.) 2. Aufl. Berlin 1914.
- 39 Egon Cohn: Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des 17. Jahrhunderts. Studien zur deutschen Bildungsgeschichte. Berlin 1921. (Germanische Studien. 13.)
- 40 Friedrich Creuzer: Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. 1. Theil. 2., völlig umgearb. Ausg. Leipzig, Darmstadt 1819.
- 41 Benedetto Croce: Grundriß der Ästhetik. Vier Vorlesungen. Autorisierte dt. Ausg. von Theodor Poppe. Leipzig 1913. (Wissen und Forschen. 5.)
- 42 Herbert Cysarz: Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko. Leipzig 1924.
- 43 Dante Alighieri: La Divina Commedia. Edizione minore fatta sul testo dell' edizione critica di Carlo Witte. Edizione seconda. Berlino 1892.
- 44 Wilhelm Dilthey: Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation. Abhandlungen zur Geschichte der Philosophie und Religion. . . . (Gesammelte Schriften. 2.) Leipzig, Berlin 1923.
- 45 Hans Ehrenberg: Tragödie und Kreuz. Bd. 1: Die Tragödie unter dem Olymp; Bd. 2: Tragödie und Kreuz. Würzburg 1920.
- 46 Emblemata selectiora. Typis elegantissimis expressa, nec non sententiis, carminibus, historiis, ac proverbiiis, ex scriptoribus cum sacris tum profanis, antiquis & recentioribus, illustrata. Amstelædami 1704.
- 47 Bernhard Erdmannsdörffer: Deutsche Geschichte vom Westfälischen Frieden bis zum Regierungsantritt Friedrich's des Großen. 1648–1740. Bd. 1. Berlin 1892. (Allgemeine Geschichte in Einzeldarstellungen. 3, 7.)
- 48 Filidors [Caspar Stieler?] Trauer- Lust- und Misch-Spiele. Erster Theil. Jena 1665.
- 49 Willi Flemming: Andreas Gryphius und die Bühne. Halle a.d.S. 1921.
- 50 Willi Flemming: Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge. Berlin 1923. (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. 32.)
- 51 G[eorg] G[ottfried] Gervinus: Geschichte der Deutschen Dichtung. Bd. 3. 5. Aufl. Hrsg. von Karl Bartsch. Leipzig 1872.
- 52 Carl Giehlow: Dürers Stich »Melencolia I« und der maximilianische Humanistenkreis. In: Mitteilungen der Gesellschaft für ver-

- vielfältigende Kunst; Beilage der »Graphischen Künste«; Wien, 26 (1903), S. 29-41 (Nr. 2); 27 (1904), S. 6-18 (Nr. 1/2) u. 27 (1904), S. 57-78 (Nr. 4).
- 53 Karl Giehlow: Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Ein Versuch. Mit einem Nachwort von Arpad Weixlgärtner. Wien, Leipzig 1915. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. 32, Heft 1.)
- 54 [Johann Wolfgang von] Goethe: Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe. In Verbindung mit Konrad Burdach [u. a.] hrsg. von Eduard von der Hellen. Stuttgart, Berlin o. J. [1907 ff.].  
 Bd. 34: Schriften zur Kunst. 2.  
 Bd. 38: Schriften zur Literatur. 3.  
 Bd. 40: Schriften zur Naturwissenschaft. 2.
- 55 [Johann Wolfgang von] Goethe: Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen [= Weimarer Ausgabe]. 4. Abt.: Briefe, 42. Bd.: Januar-Juli 1827. Weimar 1907.
- 56 Lorentz Gratians Staats-kluger Catholischer Ferdinand/ aus dem Spanischen übersetzt von Daniel Caspern von Lohenstein. Breßlau 1676.
- 57 Andreas Gryphius: Trauerspiele. Hrsg. von Hermann Palm. Tübingen 1882. (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart. 162.)
- 58 Hermann Güntert: Von der Sprache der Götter und Geister. Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen zur homerischen und eddischen Göttersprache. Halle a. d. S. 1921.
- 59 Daniel Halévy: Charles Péguy et les Cahiers de la Quinzaine. Paris 1919.
- 60 Johann Christian Hallmanns von Breßlau/ Juris Utriusque Candidati und Practici bey dem Kaiser- und Königlichen Ober-Ambte daselbst/ Leich-Reden/ Todten-Gedichte und Aus dem Italiänischen übersetzte Grab-Schriften. Franckfurt und Leipzig 1682.
- 61 Johann Christian Hallmanns Von Breßlau/ Jur. Utr. Candidati und Practici bey dem Kaiser- und Königlichen Ober-Ambte daselbst Trauer- Freuden- und Schäffer-Spiele/ Nebst Einer Beschreibung Aller Obristen Hertzoge über das gantze Land Schlesien. Breßlau o. J. [1684].
- 62 Paul Hankamer: Die Sprache. Ihr Begriff und ihre Deutung im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Ein Beitrag zur Frage der literarhistorischen Gliederung des Zeitraums. Bonn 1927.

- 63 Poetischen Trichters zweyter Theil. Handlend: I. Von der Poete-  
rey Eigenschaft/ Wol- und Mißlaut der Reimen. II. Von der Poe-  
tischen Erfindungen/ so aus dem Namen Herrühren. III. Von  
Poetischen Erfindungen/ so aus den Sachen und ihren Umständen  
herfließen. IV. von den Poetischen Gleichnissen. V. Von den  
Schauspielen ins gemein/ und absonderlich von den Trauerspielen.  
VI. von den Freuden- und Hirtenspielen. Samt einem Anhang  
von der Teutschen Sprache: durch ein Mitglied Der Hochlöblichen  
Fruchtbringenden Gesellschaft [Georg Philipp Harsdörffer].  
Nürnberg 1648.
- 64 Prob und Lob der Teutschen Wolredenheit. Das ist: deß Poeti-  
schen Trichters Dritter Theil/ begreifend: I. Hundert Betrachtun-  
gen/ über die Teutsche Sprache. II. Kunstzierliche Beschreibungen  
fast aller Sachen/ welche in ungebundner Schrifft-stellung für-  
zukommen pflegen. III. Zehen geistliche Geschichtreden in unter-  
schiedlichen Reimarten verfasset. Zu nachrichtlichem Behuff Aller  
Redner/ Poeten/ Mahler/ Bildhauer und Liebhaber unsrer löb-  
lichen Helden Sprache angewiesen/ durch ein Mitglied der Hoch-  
löblichen Fruchtbringenden Gesellschaft [Georg Philipp Hars-  
dörffer]. Nürnberg 1653.
- 65 Schutzschrift/ für Die Teutsche Spracharbeit/ und Derselben Be-  
flissene: zu Einer Zugabe/ den Gesprächspielen angefüget. durch  
den Spielenden [Georg Philipp Harsdörffer]. In: Frauen-  
zimmer Gesprächspiele/ so bey Ehr- und Tugendliebenden Ge-  
sellschaften/ mit nutzlicher Ergetzlichkeit/ beliebt und geübet  
werden mögen/ Erster Theil ... [Von einem] Mitgenossen der  
Hochlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft [Harsdörffer]. Nürn-  
berg 1644.
- 66 Vom Theatrum oder Schawplatz. Ein Frauenzimmer-Gesprech-  
spiel/ so bei ehr- und tugendliebenden Gesellschaften auszuüben.  
Verfasset durch [Georg] Philipp Harsdörffern. Mitgenossen  
der Hochlöblichen/ Fruchtbringenden Gesellschaft/ genannt der  
Spielende. Nürnberg 1646. Für die ... Gesellschaft für Theater-  
geschichte ... aufs Neue in Truck gegeben ... (Hrsg.: Heinrich  
Stümcke.) Berlin 1914.
- 67 A[nton] Hauber: Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur  
Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrsens. Straßburg 1916.  
(Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 194.)
- 68 Prodromus Poeticus, Oder: Poetischer Vortrab/ bestehende  
aus unterschiedenen Trauer- und Lust-Spielen/ Sonnetten/ Oden/  
Elegien/ Bey- oder Überschriften und andern Deutschen Poeti-  
schen Gedichten gezogen Aus einen künftighin/ geliebts Gott/ ans  
Licht zu gebenden vollständigen Poetischen Wercke/ Und Zu des-

- sen Vorschmack vorangeschickt von Einem Liebhaber der Deutschen Poesie/ A(ugust) A(dolph) von H(augwitz) Nob. Lus. Dresden 1684.
- 69 Wilhelm Hausenstein: Vom Geist des Barock. 3.-5. Aufl. München 1921.
- 70 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten: Ph[ilipp] Marheineke [u. a.]. Bd. 10, 2: Vorlesungen über die Ästhetik. Hrsg. von H[einrich] G[ustav] Hotho. Bd. 2. Berlin 1837.
- 71 Die vierundzwanzig Bücher der Heiligen Schrift. Nach dem Masoretischen Texte. Hrsg. von [Leopold] Zunz. Berlin 1835. (s. Nachweis zu 430, Anm. 42)
- 72 Theodor Heinsius: Volkthümliches Wörterbuch der Deutschen Sprache mit Bezeichnung der Aussprache und Betonung für die Geschäfts- und Lesewelt. 4. Bandes 1. Abt.: S bis T. Hannover 1822.
- 73 J[ohann] G[ottfried] Herder: Vermischte Schriften. Bd. 5: Zerstreute Blätter. Zweyte, neu durchgesehene Ausg. Wien 1801.
- 74 [Johann Gottfried] Herder: Werke. Hrsg. von Hans Lambel. 3. Teil, 2. Abt. Stuttgart o. J. [ca. 1890]. (Deutsche National-Literatur. 76.)
- 75 Jean Hering: Bemerkungen über das Wesen, die Wesenheit und die Idee. In: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung 4 (1921), S. 495-543.
- 76 Conrad Höfer: Die Rudolstädter Festspiele aus den Jahren 1665-67 und ihr Dichter. Eine literarhistorische Studie. Leipzig 1904. (Probefahrten. 1.)
- 77 [Friedrich] Hölderlin: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Unter Mitarbeit von Friedrich Seebaß besorgt durch Norbert v[on] Hellingrath. Bd. 4: Gedichte 1800-1806. München, Leipzig 1916.
- 78 Christian Hofman von Hofmanswaldau: Auserlesene Gedichte. Mit einer Einleitung hrsg. von Felix Paul Greve. Leipzig 1907.
- 79 [Christian Hofmann von Hofmannswaldau:] Helden-Briefe. Leipzig, Breßlau 1680.
- 80 Franz Horn: Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen, von Luthers Zeit bis zur Gegenwart. Bd. 2. Berlin 1823.
- 81 Carl Horst: Barockprobleme. München 1912.
- 82 Arthur Hübscher: Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Grundlegung einer Phaseologie der Geistesgeschichte. In: Euphorion 24 (1922), S. 517-562 u. S. 759-805.
- 83 Theatralische/ Galante Und Geistliche Gedichte/ Von Menantes [Christian Friedrich Hunold]. Hamburg 1706.

- 84 Jean Paul [Friedrich Richter]: Sämmtliche Werke. 18. Bd. Berlin 1841.
- 85 Immanuel Kant: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Königsberg 1764.
- 86 Au[gust] Kerckhoffs: Daniel Casper von Lohenstein's Trauerspiele mit besonderer Berücksichtigung der Cleopatra. Ein Beitrag zur Geschichte des Dramas im XVII. Jahrhundert. Paderborn 1877.
- 87 J[ulius] L[eopold] Klein: Geschichte des englischen Drama's. Bd. 2. Leipzig 1876. (Geschichte des Drama's. 13.)
- 88 Dreyständige Sinnbilder zu fruchtbringendem Nutzen und beliebender ergetzlichkeit ausgefertigt durch den Geheimen [Franz Julius von dem Knesebeck]. Braunschweig 1643.
- 89 August Koberstein: Geschichte der deutschen Nationalliteratur vom Anfang des siebzehnten bis zum zweiten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts. 5. umgearb. Aufl. von Karl Bartsch. Leipzig 1872. (Grundriß der Geschichte der deutschen Nationalliteratur. 2.)
- 90 Kurt Kolitz: Johann Christian Hallmanns Dramen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Dramas in der Barockzeit. Berlin 1911.
- 91 Karl Krumbacher: Die griechische Literatur des Mittelalters. In: Die Kultur der Gegenwart. Ihre Entwicklung und ihre Ziele. Hrsg. von Paul Hinneberg. Teil I, Abt. 8: Die griechische und lateinische Literatur und Sprache, Von U[lrich] v[on] Wilamowitz-Moellendorff [u. a.]. 3. Aufl. Leipzig, Berlin 1912.
- 92 Joseph [Felix] Kurz: Prinzessin Pumphia. Wien 1883. (Wiener Neudrucke. 2.)
- 93 Karl Lamprecht: Deutsche Geschichte. 2. Abt.: Neuere Zeit. Zeitalter des individuellen Seelenlebens, 3. Bd., 1. Hälfte (= der ganzen Reihe 7. Bd., 1. Hälfte). 3., unveränd. Aufl. Berlin 1912.
- 94 Marcus Landau: Die Dramen von Herodes und Mariamne. In: Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte NF 8 (1895), S. 175-212 u. S. 279-317 u. NF 9 (1896), S. 185-223.
- 95 Kurt Latte: Heiliges Recht. Untersuchungen zur Geschichte der sakralen Rechtsformen in Griechenland. Tübingen 1920.
- 96 Paul Lehmann: Die Parodie im Mittelalter. München 1922.
- 97 Joh(ann) Anton Leisewitz: Sämmtliche Schriften. Zum erstenmale vollständig gesammelt und mit einer Lebensbeschreibung des Autors eingeleitet. Nebst Leisewitz' Portrait und einem Facsimile. Einzig rechtmäßige Gesamtausgabe. Braunschweig 1838.
- 98 Gotthold Ephraim Lessing: Sämmtliche Schriften. Neue rechtmäßige Ausg. Hrsg. von Karl Lachmann. Bd. 7. Berlin 1839.



- 99 Rochus Freiherr v[on] Liliencron: Einleitung zu Aegidius Albertinus, Lucifers Königreich und Seelengejaidt. Hrsg. von Rochus Freiherrn v[on] Liliencron. Berlin, Stuttgart o. J. [1884]. (Deutsche National-Litteratur. 26.)
- 100 Rochus Freiherr von Liliencron: Wie man in Amwald Musik macht. Die siebente Todsünde. Zwei Novellen. Leipzig 1903.
- 101 Daniel Caspers v[on] Lohenstein: Agrippina. Trauer-Spiel. Leipzig 1724.
- 102 Daniel Caspers von Lohenstein: Blumen. Breßlau 1708.
- 103 Daniel Caspars v[on] Lohenstein: Epicharis. Trauer-Spiel. Leipzig 1724.
- 104 Daniel Caspers von Lohenstein: Ibrahim Bassa. Trauer-Spiel. Breßlau 1709.
- 105 Daniel Caspars v[on] Lohenstein: Sophonisbe. Trauer-Spiel. Frankfurth und Leipzig 1724.
- 106 Albert Ludwig: Fortsetzungen. Eine Studie zur Psychologie der Literatur. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 6 (1914), S. 433–447.
- 107 Georg von Lukács: Die Seele und die Formen. Essays. Berlin 1911.
- 108 Johann Christoph Menning [Männling]/ Schaubühne des Todes/ Oder Leich-Reden/ Bey Unterschiedlichen Trauerfällen gehalten/ Nebst Einem Anhang 50. selbst Ersonnener Poetischer Grabschriften/ Und Dem erstorbenen doch wieder erweckten Verlohrnen Sohne. Wittenberg 1692.
- 109 Victor Manheimer: Die Lyrik des Andreas Gryphius. Studien und Materialien. Berlin 1904.
- 110 Alfred v(on) Martin: Coluccio Salutati's Traktat »Vom Tyrannen«. Eine kulturgeschichtliche Untersuchung nebst Textedition. Mit einer Einleitung über Salutati's Leben und Schriften und einem Exkurs über seine philologisch-historische Methode. Berlin, Leipzig 1913. (Abhandlungen zur Mittleren und Neueren Geschichte. 47.)
- 111 Devises des princes, cavaliers, dames, scavans, et avtres personages illvstres de l'Europe, ou la philosophie des images, tome second. Par le P(ère) C[laude] F[rançois] Menestrier, de la Compagnie de Jesvs. Paris 1683.
- 112 La philosophie des images. Composée d'un ample. Recueil de devises, et du jugement de tous les ouvrages qui ont été faits sur cette matiere. Par le P(ère) C(laude) F(rançois) Menestrier, de la Compagnie de Jesus. Paris 1682.
- 113 Johann Heinrich Merck: Ausgewählte Schriften zur schönen Literatur und Kunst. Ein Denkmal. Hrsg. von Adolf Stahr. Oldenburg 1840.

- 114 Richard M[oritz] Meyer: Über das Verständnis von Kunstwerken. In: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Litteratur 4 (1901) (= Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Litteratur und für Pädagogik 7). S. 362-380.
- 115 Emile Meyerson: De l'explication dans les sciences. 2 Bde. Paris 1921.
- 116 Jacob Minor: Die Schicksals-Tragödie in ihren Hauptvertretern. Frankfurt a. M. 1883.
- 117 Conrad Müller: Beiträge zum Leben und Dichten Daniel Caspers von Lohenstein. Breslau 1882. (Germanistische Abhandlungen. 1.)
- 118 Josef Nadler: Literaturgeschichte der Deutschen Stämme und Landschaften. Bd. 2: Die Neustämme von 1300, die Altstämme von 1600-1780. Regensburg 1913.
- 119 Friedrich Nietzsche: Werke. [2. Gesamtausg.] 1. Abt., Bd. 1: Die Geburt der Tragödie [usw.]. (Hrsg. von Fritz Koegel.) Leipzig 1895.
- 120 Novalis [Friedrich von Hardenberg]: Schriften. Hrsg. von J[akob] Minor. 2. u. 3. Bd. Jena 1907.
- 121 Martin Opitz: Judith. Breßlaw 1635.
- 122 Prosodia Germanica, Oder Buch von der Deudschen Poeterey/ In welchem alle ihre Eigenschaft und Zugehör gründlich erzählet/ und mit Exempeln ausgeführet wird/ Verfertigt von Martin Opitzen. Jetzo aber von Enoch Hannman an unterschiedlichen Orten vermehret/ und mit schönen Anmerkungen verbessert. Nunmehr zum siebenden mal correct gedruckt/ und mit einem zwiefachen blatweiser gezieret. Franckfurt am Mäyn o. J. [ca. 1650].
- 123 L. Annaei Senecae Trojanerinnen; Deutsch übersetzt/ vnd mit leichter Außlegung erkleret; Durch Martinum Opitium. Wittenberg 1625.
- 124 Erwin Panofsky [und] Fritz Saxl: Dürers »Melencolia I«. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung. Leipzig, Berlin 1923. (Studien der Bibliothek Warburg. 2.)
- 125 Bücher vnd Schrifften/ des Edlen/ Hochgelehrten vnd Bewehrten Philosophi vnnd Medici, Philippi Theophrasti Bombast von Hohenheim/ Paracelsi genannt: Jetzt auffs new ... an tag geben: Durch Iohannem Hvservm Brisgoivm ... Erster Theil, Ander Theil [und] Vierdter Theil. Basel 1589.
- 126 B[laise] Pascal: Pensées. ((Edition de 1670.)) ([Avec une] notice sur Blaise Pascal, [un] avant-propos [et la] préface d'Etienne Périer.) Paris o. J. [1905]. (Les meilleurs auteurs classiques.)

- 127 J[ulius] Petersen: Der Aufbau der Literaturgeschichte. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 6 (1914), S. 1-16 u. S. 129-152.
- 128 Francisci Petrarcae, Des vornemen alten Florentinischen Poeten/ Sechs Triumphi oder Siegesprachen/ I. Der Liebe/ II. Der Keüschheit/ III. Des Todes/ IV. Des Gerüchtes/ V. Der Zeit/ und VI. Der Ewigkeit/ Aus den Italianischen Eilfsylbigen In Deütsche zwölf und dreytzehensylbige Reime der Heldenart vor Jahren übergesetzt ... Von neuem übersehen/ mit beliebung und gutheissen der Fruchtbringenden Gesellschaft/ ietzo erst an den tag gegeben und gedruckt. Cöthen 1643.
- 129 Georg Popp: Über den Begriff des Dramas in den deutschen Poetiken des 17. Jahrhunderts. Diss., Leipzig 1895.
- 130 Werner Richter: Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des siebzehnten Jahrhunderts. Berlin 1910. (Palaestra. 78.)
- 131 Alois Riegl: Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Aus seinem Nachlaß hrsg. von Arthur Burda und Max Dvořák. 2. Aufl. Wien 1923.
- 132 Cesare Ripa: Iconologia. Roma 1609. (s. Nachweis zu 424, Anm. 21)
- 133 Die Aller Edelste Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemühter/ Vermittelst eines anmühtigen und erbaulichen Gesprächs Welches ist dieser Ahrt/ die Vierte/ und zwahr Eine Aprilens Vnterredung/ beschrieben und fürgestellet von Dem Rüstigen [Johann Rist]. Franckfurt 1666.
- 134 (J[ohann] W[ilhelm] Ritter:) Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur. Hrsg. von J. W. Ritter [Herausgeberschaft fingiert!]. Zweytes Bändchen. Heidelberg 1810.
- 135 Franz Rosenzweig: Der Stern der Erlösung. Frankfurt a. M. 1921.
- 136 Abris Eines Christlich-Politischen Printzens/ In CI Sinn-Bildern vnd mercklichen Symbolischen Sprüchen/ Gestelt von A. Didaco Saavedra Faxardo, Spanischen Ritter [Don Diego Saavedra Fajardo]/ Zuvor auß dem spanischen ins Lateinisch: Nun in Teutsch versetzt. Coloniae 1674.
- 137 Apologie royale povr Charles I, roy d'Angleterre. Par messire Clavde de Savmaise, cheualier de l'Ordre du Roy, conseiller en ses conseils, seigneur de Saint Loup, etc. Paris 1650.
- 138 [Claude Saumaise (Claudius Salmasius):] Königliche Verthätigung für Carl den I. geschrieben an den durchläuchtigsten König von Großbritannien Carl den Andern. 1650. (s. Nachweis zu 414, Anm. 39)

- 139 Ivlīi Caesaris Scaligeri [Julius Caesar Scaliger] a Bvrden, viri clarissimi, Poetices libri septem. I Historicvs, II Hyle, III Idea, IV Parascève, V Criticvs, VI Hypercriticvs, VII Epinomis. Ad Syluium filium. Editio qvinta. [Genf] 1617.
- 140 Schauspiele des Mittelalters. Aus den Handschriften hrsg. und erklärt von F[ranz] J[oseph] Mone. Bd. 1. Karlsruhe 1846.
- 141 Max Scheler: Vom Umsturz der Werte. Der Abhandlungen und Aufsätze 2. durchges. Aufl. 1. Bd. Leipzig 1919.
- 142 Johann Georg Schiebels K.G.P. Neu-erbauter Schausaal/ Darinnen Vermittelst dreyhundert wol-ausgesonnener/ und künstlich-eingerichteter Sinn-Bilder/ Auf eine gar sonderbare/ und zu jedermans verhoffentlicher Vergnügung gedeyende Art/ Der Laster; deß menschlichen Hertzens; frommer Christen; deß Göttlichen Trosts/ Scheusal/ Irrsal/ Drangsal/ Labsal/ Durch Poetische Erläuterung/ aus geist- und weltlichen Schrifften/ mit sonderm Fleiß und Mühe hervor gesuchten Anmerck- und wohlkommenden Erinnerungen/ mit anbey gefügten fünffachen Register/ vorgestellt werden. Nürnberg 1684.
- 143 August Wilhelm von Schlegel: Sämmtliche Werke. Hrsg. von Eduard Böcking. 6. Bd.: Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. 3. Ausg. . . . 2. Theil. Leipzig 1846.
- 144 A[ugust] W[ilhelm] Schlegel: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. (Hrsg. von J[akob] Minor.) 3. Teil ((1803–1804)): Geschichte der romantischen Litteratur. Heilbronn 1884. (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. 19.)
- 145 Friedrich Schlegel: Alarcos. Ein Trauerspiel. Berlin 1802.
- 146 Friedrich Schlegel: Seine prosaischen Jugendschriften. Hrsg. von J[akob] Minor. 2. Bd.: Zur deutschen Literatur und Philosophie. 2. Aufl. Wien 1906.
- 147 Johann Elias Schlegel: Ästhetische und dramaturgische Schriften. ([Hrsg. von] Johann von Antoniewicz.) Heilbronn 1887. (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. u. 19. Jahrhunderts. 26.)
- 148 Erich Schmidt: [Bespr.] Felix Bobertag: Geschichte des Romans und der ihm verwandten Dichtungsgattungen in Deutschland, 1. Abt., 2. Bd., 1. Hälfte, Breslau 1879. In: Archiv für Literaturgeschichte 9 (1880), S. 405–415.
- 149 Hans Georg Schmidt: Die Lehre vom Tyrannenmord. Ein Kapitel aus der Rechtsphilosophie. Tübingen, Leipzig 1901.
- 150 Carl Schmitt: Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität. München, Leipzig 1922.
- 151 Arthur Schopenhauer: Sämmtliche Werke. Hrsg. von Eduard Grisebach. Bd. 1 u. Bd. 2: Die Welt als Wille und Vorstellung. 1, 2. Leipzig o. J. [1891 f.].

- 152 Fritz Schramm: Schlagworte der Alamodezeit. Straßburg 1914. (Zeitschrift für deutsche Wortforschung. Beiheft zum 15. Bd.)
- 153 [William] Shakespeare: Dramatische Werke nach der Übers. von August Wilhelm Schlegel u. Ludwig Tieck, sorgfältig revidiert u. theilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen u. Noten versehen, unter Redaction von H[ermann] Ulrici, hrsg. durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft. 6. Bd. 2. aufs neue durchgesehene Aufl. Berlin 1877.
- 154 [Carl Wilhelm Ferdinand] Solger: Nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Hrsg. von Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer. Bd. 2. Leipzig 1826.
- 155 Paul Stachel: Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts. Berlin 1907. (Palaestra. 46.)
- 156 Horst Steger: Johann Christian Hallmann. Sein Leben und seine Werke. Diss., Leipzig (Druck: Weida i. Th.) 1909.
- 157 Hans Steinberg: Die Reyen in den Trauerspielen des Andreas Gryphius. Diss., Göttingen 1914.
- 158 (Josef Anton Stranitzky:) Wiener Haupt- und Staatsaktionen. Eingeleitet und hrsg. von Rudolf Payer von Thurn. Bd. 1. Wien 1908. (Schriften des Literarischen Vereins in Wien. 10.)
- 159 Fritz Strich: Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts. In: Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Franz Muncker zum 60. Geburtstage dargebracht von Eduard Berend [u. a.]. München 1916. S. 21–53.
- 160 Julius Tittmann: Die Nürnberger Dichterschule. Harsdörffer, Klaj, Birken. Beitrag zur deutschen Literatur- und Kulturgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts. (Kleine Schriften zur deutschen Literatur- und Kulturgeschichte. 1.) Göttingen 1847.
- 161 Vortrab Des Sommers Deutscher Getichte von Andreas Tscherningen/ ausgesendet und verlegt in Rostock 1655.
- 162 Hermann Usener: Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung. Bonn 1896.
- 163 Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorvm literis commentarii, Ioannis Pierii Valeriani Bolzanii Bellvensis ... Basileae 1556.
- 164 Johannes Volkelt: Ästhetik des Tragischen. 3. neu bearbeitete Aufl. München 1917.
- 165 Johann Heinrich Voss: Antisymbolik. Bd. 2. Stuttgart 1826.
- 166 Wilh[elm] Wackernagel: Über die dramatische Poesie. Akademische Gelegenheitsschrift. Basel 1838.
- 167 A[by] Warburg: Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten. Heidelberg 1920. (Sitzungsberichte der

- Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Jg. 1920 [i. e. 1919], 26. Abhdlg.)
- 168 Werner Weisbach: *Trionfi*. Berlin 1919.
- 169 Karl Weiß: *Die Wiener Haupt- und Staatsactionen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters*. Wien 1854.
- 170 Richard Maria Werner: *Johann Christian Hallmann als Dramatiker*. In: *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien* 50 (1899), S. 673–702.
- 171 Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: *Einleitung in die griechische Tragödie*. Unveränd. Abdr. aus der 1. Aufl. von Euripides *Herakles I*, Kap. I–IV. Berlin 1907.
- 172 E[rnst] Wilken: *Über die kritische Behandlung der geistlichen Spiele*. Halle 1873.
- 173 Johann [Joachim] Winckelmann: *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst. Säcularausgabe. Aus des Verfassers Handexemplar mit vielen Zusätzen von seiner Hand, sowie mit inediten Briefen Winckelmann's und gleichzeitigen Aufzeichnungen über seine letzten Stunden* hrsg. von Albert Dressel. Mit einer Vorbemerkung von Constantin Tischendorf. Leipzig 1866.
- 174 Max Wundt: *Geschichte der griechischen Ethik*. 1. Bd.: *Die Entstehung der griechischen Ethik*. Leipzig 1908.
- 175 Louis G. Wysocki: *Andreas Gryphius et la tragédie allemande au XVII<sup>e</sup> siècle. Thèse de doctorat*. Paris 1892.
- 176 William Butler Yeats: *Erzählungen und Essays. Übertr. und eingel. von Friedrich Eckstein*. Leipzig 1916.
- 177 Leopold Ziegler: *Zur Metaphysik des Tragischen. Eine philosophische Studie*. Leipzig 1902.
- 178 *Emblematvm Ethico-Politicorvm Centvria Ivlii Gvilielmi Zingrefii* [Julius Wilhelm Zingref]. *Editio secunda*. Caelo Matth. Meriani. Frandkfort 1624.

*b. Nachweise der Herausgeber*

228,14 »*Metaphysischen Abhandlung*« von 1686] s. Leibniz' »*Discours de Métaphysique*«, der 1686 geschrieben, 1846 zuerst gedruckt wurde. – 231,8f. Stachel »*Seneca und das deutsche Renaissancedrama*«] s. den Nachweis 412, Anm. 3 – 231,38f. *Horazens Dictum: Et prodesse volunt et delectare poetae*] s. *De arte poetica*, 333: »Aut prodesse volunt aut delectare poetae.« – 233,25 *Notwendigkeit da zu sein*] s. Novalis, *Schriften*, hg. von Jakob Minor, Bd. 2, Jena 1907, 231; in a wird das Zitat nicht nachgewiesen. – 235,13 *Werfel*] s. *Die Troerinnen des Euripides*, in deutscher Bearbeitung von Franz Werfel, Leipzig 1915 – 235,14 *Opitz*] s. den Nachweis 412, Anm. 12 – 235,31 *Riegl*]

s. Alois Riegl, *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1901; s. auch Benjamins Rezension des Buches, Bd. 3, 170 – 247, 14–20 »Der Fürst bis unter.«] die in a angeführte Fundstelle des Zitats – Werner Weisbach: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. Berlin 1921. S. 148 – ist falsch. – 250, 13–20 Gryphius' bis wird.] Die Passage übernahm Benjamin fast wörtlich aus seinem Aufsatz »El mayor monstruo los celos« von Calderon und »Herodes und Mariamne« von Hebbel, s. Bd. 2. – 284, 34–289, 7 »Tragödie und Sage«] s. die 891 u. 892–895 abgedruckten Beiträge von Florens Christian Rang, die vor allem in diesen Absatz eingegangen sind. – 294, 14 Menschen.«] Das Zitat – in a nicht nachgewiesen – paraphrasiert einen Nietzscheschen Aphorismus: »Nicht die Stärke, sondern die Dauer der hohen Empfindung macht den hohen Menschen.« (Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden, hg. von Karl Schlehta, Bd. 2, München 1966, 626 [Jenseits von Gut und Böse 72].) – 297, 27–299, 18 »Trauer und Tragik«] s. Benjamins Aufsatz *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* (Bd. 2), aus dem Motive in diesen Absatz übernommen wurden. – 304, 9 f. Kartenkönigen.] hierzu findet sich in a der Verweis: W. A. Passow: *Daniel Casper Lohenstein. Trauerspiele und Sprache. Meinungen 1852*. S. 4; der Verweis ist falsch. – 310, 28 sein.«] Hegel, *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe*, hg. von Hermann Glockner, Bd. 14: *Vorlesungen über die Ästhetik*. 3, Stuttgart 1928, 553; in a wird das Zitat nicht nachgewiesen. – 314, 7 zu verlegen« sei.] hierzu findet sich in a der Nachweis: Jean Paul l. c. (d. h. *Sämtliche Werke*. XVIII. Berlin 1841) S. 326; der Nachweis ist falsch. – 323, 5 vergeht.«] in a wird dieses Zitat nicht nachgewiesen, bei dem es sich eher um die Paraphrase einer Albertinus-Passage handeln dürfte. – 325, 21 Unheils.«] in a findet sich der Nachweis: *Männling l. c.* (d. h. *Schaubühne des Todes*. Wittenberg 1692) S. 7; in dem einzigen den Herausgebern zugänglichen Exemplar dieses sehr seltenen Buches ist das Zitat nicht nachweisbar. – 375, 2–5 »Jeder bis konkret.«] die in a angegebene Fundstelle des Zitats – Cysarz l. c. (d. h. *Deutsche Barockdichtung*. Leipzig 1924) S. 10 – ist falsch. – 379, 19 *Schriftdeutsch*.] hierzu findet sich in a – wie auch bereits in M – der Nachweis: cf. Friedrich Kluge: *Von Luther bis Lessing. Straßburg 1888*. S. 155; der Verweis ist falsch. – 384, 8–12 »Etwas bis klinget.«] hierzu findet sich in a der Nachweis: Tittmann l. c. (d. h. *Die Nürnberger Dichterschule*. Göttingen 1847) S. 82; der Nachweis ist falsch. – 399, 39 Giotto«] das Zitat ist an der in a angegebenen Fundstelle – Bezold l. c. (d. h. *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*. Bonn und Leipzig 1922) S. 23 – nicht nachweisbar. – 406, 25–409, 16 »Ponderación misteriosa«] s. Benjamins Aufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*

(Bd. 2), aus dem Passagen wörtlich in den letzten Absatz des Trauerspielbuches übernommen wurden. – 410, Anm. 11 der Nachweis fehlt in a – 410f., Anm. 14 s. jetzt Bd. 4, 10f. – 411, Anm. 17 in a wird eine Ausgabe *Berlin 1910* angegeben, die anscheinend nicht existiert. – 411, Anm. 20 in a findet sich der falsche Nachweis: cf. *Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe. XXXVIII. Stuttgart. S. 32. (Nachlese zur Poetik des Aristoteles.)* Weder steht dort das Zitat noch die »Nachlese zu Aristoteles' Poetik«. Diese allerdings enthält – im angegebenen Band der Jubiläumsausgabe, 82 – eine ähnliche Passage. Die von Benjamin wörtlich zitierte indessen findet sich an der von den Herausgebern angeführten Fundstelle. – 412, Anm. 8 in a findet sich der falsche Nachweis: *Julius Tittmann: Die Nürnberger Dichterschule. [...] Göttingen 1847. S. 44/45*; den richtigen Nachweis verdanken die Herausgeber Herrn Volker Sinemus. – 412, Anm. 13 in a ist irrtümlich *Tittmann l. c. S. 157* als Fundort angegeben worden; dieser falsche Nachweis findet sich bereits bei Karl Weiß, von dem Benjamin ihn ungeprüft übernommen haben dürfte. – 413, Anm. 29, 30 u. 31 Diese Anmerkungen sind in a durcheinandergeraten: ein falscher Verweis auf Stachel mußte gestrichen werden, die Verweise auf Flemming, Gryphius und Landau waren an ihre richtigen Orte zu rücken; zu 250,14 *Herodesepen*, findet sich in a eine Anmerkungsnummer, jedoch kein Verweis. Da diese Passage ein freies Selbstzitat aus dem Aufsatz über Calderon und Hebbel ist (s. den Nachweis zu 250,13–20), dürfte Benjamin beabsichtigt haben, den Verweis aus jenem Aufsatz ebenfalls zu übernehmen; er lautet: *Andreas Gryphius: Herodis furiae et Rachelis lacrymae 1634, id: Dei vindicis impetus et Herodis interitus 1635* (s. Bd. 2). – 413, Anm. 34 in a schließt sich an den Nachweis der – falsche – Verweis cf. S. 10 – I, 170 an. – 414, Anm. 39 So die Angaben in a. In M wird zusätzlich *Rotterdam* als Erscheinungsort genannt. Eine deutsche Ausgabe ist nicht nachweisbar, wohl aber erschien 1650 in Rotterdam eine holländische Übersetzung. – 415, Anm. 56 in a auf zwei Nachweise verteilt – 417, Anm. 106 in a hat das Zitat zwar eine Anmerkungsnummer im Text, der Nachweis selbst fehlt jedoch. Er konnte mit Hilfe von M erbracht werden. – 417, Anm. 1 Benjamin gibt in a irrtümlich die 4. Auflage, *München 1923*, an; die hier und bei den folgenden Zitaten aus Volkelt in a verzeichneten Seitenzahlen belegen, daß Benjamin tatsächlich die 3. Auflage von 1917 benutzt hat. – 418, Anm. 12 s. jetzt 123 ff. – 419, Anm. 42 in a auf zwei Nachweise verteilt – 420, Anm. 75 den Verweis auf *Benjamin: Goethes Wahlverwandschaften* s. jetzt 137 ff. – 421, Anm. 10 so lautet der Nachweis in a. An der angegebenen Stelle findet sich in der Tat die 333,3–9 zitierte Passage. Die moderne Sprache legt die Vermutung nahe, daß es sich 322,18–20, wie auch bei zwei weiteren



Albertinus-Zitaten (323,1–5 u. 331,28–33), um Paraphrasen handelt. Ob diese von Benjamin stammen oder aus einer neueren Albertinus-Ausgabe übernommen wurden, konnte nicht geklärt werden. – 422, Anm. 34 der Nachweis fehlt in a – 422, Anm. 35 das Zitat im Zitat findet sich Pierio Valeriano Bolzanio: *Hieroglyphica*, Basileae 1556, 44 – 422, Anm. 36 in a wird fälschlich eine Ausgabe von 1916 angeführt. – 422, Anm. 42 So lautet der Nachweis in a. Am angegebenen Ort findet sich die folgende Passage: »Ob schon aber GOtt dergleichen harte Hertzen straffet/ vnd es das ansehen hat/ als wainen sie/ vnnd daß sie das Wasser der Rew herauß lassen/ so gehets doch nit von Hertzen: dann wie zur zeit deß feuchten Regenwetters die Stein schwitzen vnd gleichsamb wainen/ solches aber kein wainen ist/ sondern von der äusserlichen Feuchtigkeit herkompt/ also sehen wir/ daß etliche Menschen zur zeit jrer Kranckheit/ Pestilentz oder Kriegs/ von wegen jhrer Sünd wainen/ aber so baldt die Gefahr der widerwertigkeit hinweg vnd fürüber ist/ so lachen sie vnd gehen den alten Gang.« – 423, Anm. 1 s. jetzt 12 f. (Anm. 3) u. 91 f. – 423, Anm. 2 in a findet sich der Nachweis *Goethe l. c.* (d. h. *Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe*) XXXV. S. 325/326. (*Maximen und Reflexionen über Kunst.*); der Nachweis ist falsch. – 423, Anm. 12 u. 13 in a zu einem Nachweis zusammengezogen – 423, Anm. 17 der Nachweis fehlt in a – 424, Anm. 21 So der Nachweis in a. Eine Ausgabe *Roma 1609* ist nicht nachweisbar; den Herausgebern sind in *Roma 1603* und in *Milano 1602* erschienene Ausgaben bekannt. – 424, Anm. 42 s. jetzt 117 – 425, Anm. 55 s. jetzt 62 ff. – 425, Anm. 61 der Nachweis fehlt in a – 426, 2 ff. So der Nachweis in a. In dem einzigen den Herausgebern zugänglichen Exemplar der »Dreyständigen Sinnbilder« fehlt die Tafel s. Auch das Zitat selbst (366,1–4) mußte deshalb unkontrolliert aus a übernommen werden. – 428, Anm. 86 – 429, Anm. 89 in a zu einem Nachweis zusammengezogen – 430, Anm. 42 u. 43 Die bibliographischen Daten, die aus a übernommen wurden, scheinen auf einem Irrtum zu beruhen; die erste zu ermittelnde Ausgabe der Zunzschen Bibelübersetzung stammt von 1837.

431–508 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

709–739 L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée

*Erste Aufzeichnungen, erste Fassung und Beginn der Arbeit an der französischen Fassung*

Lieber Herr Horkheimer, ich danke Ihnen vielmals für Ihren Brief vom 18. September [1935]. Natürlich war er für mich eine große Freude. Die Anzahl derer, vor denen meine Arbeit mich ausweisen kann, ist seit der Emigration klein geworden. Jahre und Lebenslage bewirken es andererseits, daß diese Arbeit im Haushalt des Lebens einen immer größeren Raum einnimmt. Daher die besondere Freude durch Ihren Brief. Gerade weil Ihre Stellungnahme zum Exposé [scil. des »Passagenwerks«] von so großer Wichtigkeit ist und mir eine Hoffnung eröffnet, hätte ich diesem Brief gern jedes Eingehen auf meine Verhältnisse ferngehalten. [...] Meine Situation ist so schwierig, wie eine Lage ohne Schulden es überhaupt sein kann. Ich will mir damit nicht etwa das geringste Verdienst zuschreiben, sondern nur sagen, daß jede Hilfe, die Sie mir gewähren, eine unmittelbare Entlastung für mich bewirkt. Ich habe, verglichen mit meinen Lebenskosten im April, als ich nach Paris zurückkam, mein Budget außerordentlich beschränkt. So wohne ich jetzt bei Emigranten als Untermieter. Es ist mir außerdem gelungen, Anrecht auf einen Mittagstisch zu bekommen, der für französische Intellektuelle veranstaltet wird. Aber erstens ist diese Zulassung provisorisch, zweitens kann ich von ihr nur an Tagen, die ich nicht auf der Bibliothek verbringe, Gebrauch machen; denn das Lokal liegt weit von ihr ab. Nur im Vorbeigehen erwähne ich, daß ich meine Carte d'Identité erneuern müßte, ohne die dafür nötigen 100 Francs zu haben. Auch den Beitritt zur Presse Étrangère, den man mir aus administrativen Gründen nahegelegt hat, habe ich, da die Gebühr 50 Francs beträgt, noch nicht vollziehen können. Es ist an dieser Lage das Paradoxe, daß meine Arbeit wahrscheinlich nie einer öffentlichen Nützlichkeit näher gewesen ist als eben jetzt. Durch nichts ist Ihr letzter Brief mir so ermutigend gewesen als durch die Andeutungen, die er in diesem Sinn macht. Der Wert Ihrer Anerkennung ist mir proportional der Beharrlichkeit, mit der ich in guten und bösen Tagen an dieser Arbeit festhielt, die nun die Züge des Plans annimmt. Und zwar neuerdings in besonders entschiedener Gestalt. (Briefe, 688 ff.) Dieser Mitte Oktober 1935 geschriebene Brief beleuchtet die desolote Situation, in welcher Benjamin in Paris sich befand – es war im dritten Jahr seiner

Emigration – und in der er, das historische Bild der Sache, das nun provisorisch fixiert war (scil. im Exposé des Passagenwerkes; s. Bd. 5), zugunsten konstruktiver Überlegungen beiseite setzend (Briefe, 690), diese in der Gestalt eines ersten Entwurfes zur Reproduktionsarbeit niedergeschrieben hatte. So vorläufig nun ihrerseits diese konstruktiven Überlegungen in der Gestalt sein mögen, in der ich sie fixiert habe, so darf ich doch sagen, daß sie in der Richtung einer materialistischen Kunsttheorie einen Vorstoß machen, der seinerseits weit über den Ihnen bekannten Entwurf (scil. das Exposé) hinausführt. Diesmal handelt es sich darum, den genauen Ort in der Gegenwart anzugeben, auf den sich meine historische Konstruktion als auf ihren Fluchtpunkt beziehen wird. Wenn der Vorwurf des Buches das Schicksal der Kunst im neunzehnten Jahrhundert ist, so hat uns dieses Schicksal nur deswegen etwas zu sagen, weil es im Ticken eines Uhrwerkes enthalten ist, dessen Stundenschlag erst in unsere Ohren gedrungen ist. Uns, so will ich damit sagen, hat die Schicksalsstunde der Kunst geschlagen, und deren Signatur habe ich in einer Reihe vorläufiger Überlegungen festgehalten, die den Titel tragen »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. Diese Überlegungen machen den Versuch, den Fragen der Kunsttheorie eine wahrhaft gegenwärtige Gestalt zu geben: und zwar von innen her, unter Vermeidung aller unvermittelten Beziehungen auf Politik. – Diese Aufzeichnungen, die fast nirgends auf historisches Material Bezug nehmen, sind nicht umfangreich. (Das Manuskript dieser ersten Niederschrift findet sich weiter unten, 1037, charakterisiert.) Sie haben einen lediglich grundsätzlichen Charakter. Ich könnte mir denken, daß sie in der Zeitschrift (scil. der unter der Leitung von Max Horkheimer vom Institut für Sozialforschung seit 1932 herausgegebenen »Zeitschrift für Sozialforschung«) an ihrem Platze wären. Was mich betrifft, so ist es selbstverständlich, daß ich diesen Ertrag meiner Arbeit von Ihnen am liebsten publiziert sähe. Keinesfalls will ich ihn drucken lassen, ohne Ihre Stimme darüber gehört zu haben. (Briefe, 690 f.) Ähnlich resumierte Benjamin, gegen Ende Oktober 1935, in einem Brief an Scholem seine ihn okkupierende eigentliche Arbeit. – Diese ist in der letzten Zeit durch einige grundlegende Feststellungen kunsttheoretischer Art in entscheidender Weise gefördert worden. Zusammen mit dem historischen Schematismus, den ich vor ungefähr vier Monaten entworfen habe, werden sie – als systematische Grundlinien – eine Art Gradnetz bilden, in das alles einzelne einzutragen sein wird. Diese Überlegungen verankern die Geschichte der Kunst im neunzehnten Jahrhundert in der Erkenntnis ihrer gegenwärtigen von uns erlebten Situation. Ich halte sie sehr geheim, weil sie zum Diebstahl unvergleichlich besser als die meisten

meiner Gedanken geeignet sind. Ihre vorläufige Aufzeichnung heißt »das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. (Briefe, 695) Der maieutischen Umstände, deren es offenbar bedurft hatte, diese ersten Aufzeichnungen fixieren zu helfen, gedachte Benjamin in einem zur selben Zeit geschriebenen Brief an Kitty Marx-Steinschneider. *Ich bin in den letzten Wochen mit den Fixierungen einiger eingreifender Überlegungen zur Kunsttheorie beschäftigt, deren Ausgangspunkt jenes vormittägliche Gespräch mit Ihrem Mann (scil. Karl Steinschneider) in der Bar gewesen ist. Es ist als ob diese Überlegungen, die sich immer in den Frühen des abnehmenden Tages verborgen gehalten hatten; mir erst greifbar geworden waren, als sie einmal ins Mittagslicht herausgelockt worden sind.* (Briefe, 697) Der Passus in den letzten Wochen erlaubt die genauere Datierung des ersten Entwurfs der Reproduktionsarbeit: sie ist September/Okttober 1935 anzusetzen. In einem gleichfalls gegen Ende Oktober geschriebenen Brief – er ist an Werner Kraft gerichtet – bezeichnet Benjamin, in sehr großartiger Formulierung, den geschichtsphilosophischen Ort, auf dem er seine Betrachtungen anstellt, und, wie er sie festzuhalten vorhat. *Was mich betrifft, so bemühe ich mich, mein Teleskop durch den Blutnebel hindurch auf eine Luftspiegelung des neunzehnten Jahrhunderts zu richten, welches ich nach den Zügen mich abzumalen bemühe, die es in einem künftigen, von Magie befreiten Weltzustand zeigen wird. Natürlich muß ich mir zunächst einmal dieses Teleskop selber bauen und bei dieser Bemühung habe ich nun als Erster einige Fundamentalsätze der materialistischen Kunsttheorie gefunden. Ich bin augenblicklich dabei, sie in einer kurzen programmatischen Schrift auseinanderzusetzen.* (Briefe, 698 f.) Mit größter Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei dieser in Angriff genommenen *programmatischen Schrift* um die erste definitive Fassung der Reproduktionsarbeit (s. 431–469). Dafür sprechen, neben den Daten, Art und Weise der nächsten brieflichen Erwähnungen. Acht Wochen später, am 27. Dezember 1935, schrieb er an Kraft: *Zum Schluß möchte ich noch anmerken, daß ich eine programmatische Arbeit zur Kunsttheorie abgeschlossen habe. Sie heißt »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. Sie steht stofflich in keinem Zusammenhang mit dem großen Buch (scil. dem Passagenwerk), dessen Plan ich erwähnt habe, methodisch aber im engsten, da jeder geschichtlichen Arbeit, besonders wenn sie beansprucht, vom historischen Materialismus sich herzuschreiben, eine genaue Fixierung des Standorts der Gegenwart in den Dingen vorhergehen muß, deren Geschichte dargestellt werden soll: ... das Schicksal der Kunst im neunzehnten Jahrhundert.* (Briefe, 700) Hier findet der methodologische Zusammenhang, in den Benjamin die Reproduktionsarbeit mit dem Passa-

genwerk damals gerückt wissen wollte, sich deutlich markiert. Die Entstehungszeit ihrer ersten Fassung liegt zwischen Mitte/Ende Oktober und Ende Dezember 1935. Gegen Ende Januar 1936 bereits waren, wie aus einem Brief an Alfred Cohn hervorgeht, die ersten Schritte zur Publikation der Arbeit getan: *sie soll in der Zeitschrift des Instituts* (scil. des »Instituts für Sozialforschung«, das, nach seiner Schließung durch die Nationalsozialisten 1933, von Horkheimer in New York 1934 neuetabliert worden war) *und zwar auf französisch erscheinen. Die Arbeit an dieser Übersetzung wird in den Händen eines besonders befähigten Mannes liegen* (scil. Pierre Klossowskis); *trotzdem wird es ohne Beeinträchtigung des Textes bei der Sache wohl schwerlich abgehen. Auf der andern Seite ist das Erscheinen des französischen Textes mir aber mit Rücksicht auf meine hiesige Position sehr erwünscht.* (Briefe, 702 f.) Diese – wie auch die folgende – Briefstelle indiziert, daß Benjamin in der Zeit zwischen Ende Dezember 1935 und Ende Januar 1936 Typoskripte von der ersten definitiven Fassung der Arbeit hat herstellen lassen, wovon eines Horkheimer übergeben worden war (s. den Brief Benjamins an Adorno vom 7. 2. 1936) – das erklärt den Entscheid über die französische Form der Publikation in der »Zeitschrift für Sozialforschung« – und ein weiteres, schon damals, nach Moskau ging: *Ich habe übrigens zur Zeit den erwähnten Programmaufsatz in Moskau liegen* (bei Bernhard Reich, von dem Benjamin zunächst etwas für die Förderung der Publikation auch dort sich versprach; s. 1025 f.) *und bin äußerst gespannt, ob man ihn in Rußland publizieren wird. Es ist möglich. Immerhin würde mich eine positive Entscheidung mehr wundern als eine negative.* (Briefe, 704) Der positive Anlaß zur Verwunderung trat, wie der weitere Fortgang dieser Publikationsbemühung (s. 1026 f.) zeigt, nicht ein. – Beide hier implizierten Typoskripte sind verloren. So muß es unausgemacht bleiben, ob sie Abschriften der im Dezember 1935 abgeschlossenen ersten Fassung waren, von der das Manuskript vollständig erhalten blieb (s. »Überlieferung«, 1051 ff.). Die nicht unbeträchtlichen Abweichungen, die es gegenüber der publizierten französischen Fassung aufweist – und vollends gegenüber der späteren, zum erstenmal 1955 in den »Schriften« publizierten zweiten deutschen Fassung –, legen den Schluß nahe, daß zwischen dem Manuskript der ersten Fassung und dem Druck der französischen Fassung eine – weitere, differente – Typoskriptfassung existierte: die, die aus ersten Besprechungen mit Horkheimer resultierte, und die der – diese Fassung noch weiter modifizierenden – Arbeit an der französischen Fassung zugrunde gelegt wurde. Diesen Schluß stützen mehrere briefliche Zeugnisse der folgenden Tage und Wochen. Am 29. Januar 1936 – drei Tage nach Abfassung des zuletzt zitierten

Briefes an Kraft – schrieb Adorno auf einer Karte aus London an Benjamin: »Sie« (scil. diese Karte) »bezweckt im übrigen eine Bitte: mir doch bald möglichst einen Durchschlag Ihrer technologischen Arbeit« (scil. der Reproduktionsarbeit) »zugänglich zu machen. Diese Bitte ist umso dringlicher, als die Stellen, die Max [Horkheimer] mir vorlegte, in mir Bedenken (zunächst der Formulierung gegenüber) auslösten, die ich verantworten oder liquidieren kann erst nach Kenntnis des Ganzen. Darum wäre ich Ihnen besonders dankbar.« (29. 1. 1936, Th. W. Adorno an Benjamin) Noch ehe diese Nachricht in Paris eingetroffen war, schrieb Benjamin – am 30. Januar – an Kraft: Die Reproduktionsarbeit wird zunächst französisch erscheinen. Die Arbeit liegt in der Hand eines für sehr gut geltenden Übersetzers; aber auch für ihn werden die Schwierigkeiten außergewöhnliche sein. Wo ich den deutschen Text publizieren kann, steht noch dahin. Augenblicklich bin ich beschäftigt, zu dieser Arbeit eine Anzahl von Anmerkungen zu schreiben. (Briefe, 705) Mit diesen Anmerkungen dürften die sechs Textnoten gemeint sein, die in der französischen Fassung jeweils am Fuß der betreffenden Seiten stehen und die im Manuskript der ersten (deutschen) Fassung insoweit keine Entsprechung haben, als es in dieser keine Fußnoten gibt; ein Teil dieser Noten ist jedoch Text der ersten Fassung (bei dem andern Teil dürfte es um einige der weitaus zahlreicheren Textnoten der zweiten [deutschen] Fassung sich gehandelt haben, deren Gros, wie diese Fassung selber, später, jedenfalls kaum früher als ab März, geschrieben worden sein muß). Dies wird durch den Brief Benjamins an Adorno vom 7. Februar erhellt, der die Antwort auf dessen Karte ist. *Mir war es natürlich von Anfang an dringlich*, heißt es dort, *Ihnen meine neue Arbeit zu schicken. Als sie – zum ersten Mal, sozusagen – fertig wurde, waren Sie in Frankfurt. Dann gab ich sie Max mit, in der Hoffnung, Ihre Begegnung werde zeitlich geräumig genug ausfallen, um Ihnen möglich zu machen, sie zu lesen. Als ich von Max erfuhr, das sei nicht der Fall gewesen, waren meine paar Exemplare schon festgelegt. Nun aber werden Sie in wenigen Tagen vermutlich nicht nur das Original sondern auch die Übersetzung bekommen, die auf Veranlassung von Max Pierre Klossowski übernommen hat. Wir hoffen sie bei ihm in guten Händen; er bringt nicht nur alle Bedingungen von der sprachlichen Seite sondern auch wichtige wissenschaftliche Voraussetzungen für die Arbeit mit. Ich freue mich, Ihnen berichten zu können, daß die Aussprache zwischen Max und mir über diese Arbeit sich auf die fruchtbarste Art und in der freundschaftlichsten Atmosphäre bewegt hat. Und zwar sind gerade einige Fragen, zu denen Sie den Anstoß gegeben haben, für uns wichtig geworden. Das Ergebnis unserer Gespräche, in denen Sie, denke ich, einiges von*

dem Ihrigen erkennen werden, sind, soweit sie nicht zu Umformulierungen des Textes (an einigen wenigen Stellen) geführt haben, in einer Anzahl von Anmerkungen niedergelegt worden, die Schnitte durch den politisch-philosophischen Unterbau der im Text gegebenen Konstruktionen darstellen. Aber über diese Arbeit hinaus hat sich diesmal in den Gesprächen und in den Abmachungen mit Max das realisiert, worauf meine dringendsten Wünsche und Ihre tätige Freundschaft so lange hinzielten. Ich brauche Ihnen nach den letzten Worten, die wir hier (scil. in Paris) im Hotel Lutetia bei Ihrem kurzen Erscheinen gewechselt haben, nicht zu sagen, was es für mich bedeutet, endlich ohne die brutalsten Existenzsorgen arbeiten zu können. Da auch Sie nun näher in die Arbeit des Instituts hineinrücken, so kann ich mir davon sowohl was unsere theoretischen Perspektiven wie was unsere praktische Position betrifft, wie ich hoffe ohne fahrlässigen Optimismus, Gutes versprechen. [...] Ich hoffe, Sie lesen zwischen diesen Zeilen den Dank, den unser Verhältnis Ihnen unmittelbar zu sagen verwehrt. (7. 2. 1936, an Th. W. Adorno) Die Rede ist hier vom zweimaligen Fertigwerden der Arbeit, was sehr wohl der Version entsprechen könnte, daß es beim erstenmal um die Abschrift des Manuskripts, beim zweitenmal um die nach der Besprechung mit Horkheimer modifizierte und um die sechs Textnoten bereicherte Typoskriptfassung sich handelte. Was Benjamin *Original* nennt, dürfte diese zweite (deutsche) Fassung gewesen sein, nach der Klossowski – in Zusammenarbeit mit Benjamin – die französische Fassung herstellte. Diese aber wurde weiteren Modifikationen unterworfen, deren Ergebnis die schließlich in der »Zeitschrift für Sozialforschung« gedruckte Fassung war.

*Übersetzungsarbeit und redaktionelle Änderungen an der französischen Fassung*

Die Geschichte dieser weiteren Modifikationsarbeit ist kompliziert, die Komplikation durch zahlreiche Zeugnisse im einzelnen belegt. Am 25. Februar 1936 schrieb Raymond Aron, der Leiter der Pariser *Dépendance* des New Yorker Instituts, in seinem brieflichen Bericht über die Arbeitsatmosphäre in der *Dépendance*, an Horkheimer: »Dans l'ensemble, je crois la situation actuelle excellente. [...] Tout va bien si longtemps que l'activité de chacun reste indépendante.« Jedoch: »Dès qu'une question se pose, des discussions interminables s'élèvent qu'il serait souhaitable d'éviter. Exemple: lundi, à mon arrivée au bureau, on me montre la première page de l'article traduit en français de M. Benjamin. Je remarque deux phrases obscures que je propose de corriger. M. Benjamin lui-même désire vivement que je

revoie l'ensemble du texte. C'est alors que M. Brill intervient: pénétré de ses responsabilités, convaincu de la nécessité de remettre le manuscrit le plus tôt possible à Alcan [scil. den Verlag der »Zeitschrift für Sozialforschung«], il commence par nous accorder deux heures seulement pour la revision de l'article. Il fallut une pénible discussion pour obtenir le délai de 24h. nécessaire. Tout s'est donc bien terminé et, encore une fois, je n'adresse aucun reproche à M. Brill dont les préoccupations étaient louables. Simplement je poserai la question suivante: ne convient-il pas que, dans les cas douteux, une personne et une seule ait le droit de prendre une décision, sous sa propre responsabilité? Je n'ai aucun goût particulier pour l'autorité et si je ne cherchais que ma tranquillité, je laisserais les choses en l'état, mais je crois qu'un »pouvoir d'arbitrage« est indispensable. Nous avons passé l'après-midi à corriger l'article avec M. Benjamin. C'est là sans doute un travail remarquable et je n'ai aucune réserve à formuler, (je réponds ainsi à la question que vous m'aviez posée avant votre départ). Il serait bon pourtant d'indiquer en tête de l'article qu'il s'agit d'une traduction, de manière que le lecteur n'attribue pas à l'auteur lui-même les inévitables singularités d'un texte aussi difficile.» (25. 2. 1936, Raymond Aron an Horkheimer) Um die gleiche Zeit berichtete Brill, der Sekretär und eigentliche Vertrauensmann Horkheimers im Pariser Bureau, über den Stand der Übersetzungsarbeit und der Publikation der Benjaminschen Abhandlung: »Das Manuskript ist heute früh bei Alcan abgegeben worden. Das Ganze war eine Schwerstgeburt. Klossowski hat sich bei seiner Besprechung mit Ihnen und bei Festlegung des Ablieferungstermins offenbar weder von der Schwierigkeit des Textes noch von den Schwierigkeiten, die sich aus der Zusammenarbeit mit Dr. B[enjamin] ergaben, die geringste Vorstellung gemacht. Ich hatte also die wenig angenehme Aufgabe, die letzten 10 Tage sozusagen Tag und Nacht dahinter her zu sein, daß die Sache fertig wird. Sie ist nun fertig, und ich habe gestern Abend noch einige Streichungen vorgenommen, mit denen B[enjamin] nicht einverstanden ist. Eine Kopie kann ich Ihnen nicht mitschicken, da sie erst angefertigt wird und Freitag (ausnahmsweise mit einem deutschen Dampfer, da die »Ile de France« erst am 4. März abgeht) an Sie expediert wird. Für das letzte Kapitel der Arbeit behauptet Herr Benjamin eine Spezialerlaubnis von Ihnen zu haben, so daß ich an diesem Kapitel inhaltlich nichts geändert habe. Ich bemerke, daß Sie mir von dieser Spezialerlaubnis nichts gesagt haben; ich begreife sie auch nicht ganz, denn dieses letzte Kapitel läßt an Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig. Ich nehme an, daß Herr B[enjamin] über meine Striche recht ungehalten sein wird und möchte Sie bitten, in diesem



Falle ihn wissen zu lassen, daß ich diese Striche auf Ihre – wenn auch nur als Provisorium gedachte – ausdrückliche Anweisung gemacht habe. Es ist übrigens eine sehr feine Arbeit, die B[enjamin] da geleistet hat.« (26. 2. 1936, Hans Klaus Brill an Horkheimer) Von Benjamin selbst liegt folgender, diese Phase der Übersetzungs- und Redaktionsarbeit kommentierender, abschließender Bericht an Horkheimer vor; er ist einen Tag später als der Brillsche geschrieben: *In einem, spätestens in zwei Tagen wird das französische Manuskript meines Aufsatzes an Sie abgehen. Seine Fertigstellung hat sich also, wie Ihnen dies Herr Brill inzwischen gewiß schon mitgeteilt hat, außerordentlich verzögert. Ich würde mir überlegen, ob ich Ihre Aufmerksamkeit mit einem kurzen Rückblick auf die Geschichte der Herstellung dieser Übersetzung in Anspruch nehmen soll, wenn die Erfahrungen, die sie enthält nicht von gewissem Belang für die bevorstehende Übersetzung Ihres Buches wären. [...] Die Erfahrungen mit Klossowski [stellen] nur die Hälfte des Tatbestands dar [...], der der Entscheidung darüber zu Grunde zu legen ist, in wessen Hände die Übersetzung Ihres Buches zu legen sein wird. Im übrigen ist aber auch die erste Hälfte dieses Tatbestands im Moment noch nicht vollständig übersehbar. Ich weiß, wie sich die Arbeit mit Klossowski gestaltet hat; ich weiß aber noch nichts Endgültiges über ihren Erfolg. Darüber wird die Aufnahme durch französische Leser entscheiden, von denen mir mehrere so nahe stehen, daß ich ihre Aufmerksamkeit auf die sprachliche Seite der Sache hinlenken kann. In jedem Fall dürfte, was das Ergebnis betrifft, zweierlei jetzt schon feststellbar sein. Erstens, daß die Übersetzung von größter Genauigkeit ist und den Sinn der Vorlage durchgehend richtig wiedergibt. Zweitens, daß der französische Text vielfach eine doktrinaire Haltung hat, die sich, wie ich meine, im deutschen nur selten findet. Aron, der das Manuskript kurz vor der Ablieferung durchsah und eine Anzahl von Verbesserungen daran vornahm sagte sehr treffend, es sei eine Übersetzung, der man die Mitwirkung des Autors gelegentlich zu ihrem Nachteil anmerke. Auf der anderen Seite steht außer Zweifel, daß meine Mitwirkung nicht zu entbehren war. Die ersten Kapitel, die Klossowski ohne Vorbesprechung mit mir übersetzt hatte, enthielten zahlreiche Mißverständnisse und Entstellungen. Ich bin sicher, daß es grundsätzlich wünschenswert und möglich gewesen wäre, die Spuren meiner, zunächst durchaus unentbehrlichen Mitarbeit späterhin zu verwischen. Das hätte aber nur in einem Umschmelzungsprozeß geschehen können, der Wochen, wenn nicht Monate in Anspruch genommen hätte. Klossowskis Irrtum bestand darin, daß er annahm den Text im Großen und Ganzen fortlaufend, vielleicht unterstützt durch gelegentliche Rückfragen bei mir, im Tempo einer üblichen Übertra-*

gung herstellen zu können. Die erste flüchtige Durchsicht des deutschen Textes hätte diesen Irrtum berichtigt. Das Unglück ist, daß er dazu erst nach Ihrer Abreise kam oder vielleicht seine Arbeit zunächst einmal ohne diese Durchsicht beginnen zu können glaubte. So hatte er sich auf Fristen verpflichtet, die dann beim besten Willen trotz angestrengtester Arbeit nicht einzuhalten waren. Ich selbst war, wie Sie bemerkt haben werden, durch die Verzögerung, mit der er seine Arbeit begann, von vornherein etwas beunruhigt; aber mir blieb, wie Ihnen, zunächst nichts übrig als mich auf seine Zusage zu verlassen. Als Klossowski einmal mit dem Text und den ungewöhnlichen Schwierigkeiten der Übersetzung vertraut war, hat er sich die größte Mühe gegeben, das größte Verständnis an den Tag gelegt und so ist die Zusammenarbeit mit ihm unbeschadet der ungünstigen zeitlichen Umstände im Ganzen nicht nur fruchtbar sondern auch angenehm gewesen. Einige der Anmerkungen hat er beim besten Willen nicht mehr bewältigen können. Brill meinte, zwei oder drei würden sich immerhin in den placards noch unterbringen lassen; ich hoffe sehr, daß er recht hat. Das Gegenteil wäre in der Tat bedauerlich. Mit Brill bin ich dann auch die von Ihnen bezeichneten politischen Formulierungen noch einmal durchgegangen und habe an einigen Stellen die Terminologie an anderen besonders im Schluß des ersten Kapitels den Wortlaut geändert, gelegentlich auch einen Satz gestrichen. Der Begriff des Faschismus findet sich außer im letzten Kapitel, über das wir ja miteinander gesprochen haben, höchstens an ein oder zwei Stellen. Mit Aron habe ich die Möglichkeit ins Auge gefaßt, in einer kurzen redaktionellen Vorbemerkung darauf hinzuweisen, daß der Aufsatz aus dem deutschen übersetzt ist. Sie werden besser beurteilen können als wir, ob das zweckmäßig ist. (27. 2. 1936, an Horkheimer) In einem Brief an Adorno unter dem gleichen Datum heißt es: Ich hätte gedacht, diese Begleitzeilen zu meiner Arbeit eher an Sie abgehen lassen zu können. Es war aber vor Abschluß der französischen Übersetzung kein deutsches Exemplar frei zu machen. Wenn nun das Ihnen zugehende die Spuren der Übersetzungsarbeit trägt, so bitte ich Sie das zu entschuldigen. – Wäre im übrigen diese Übersetzungsarbeit eine in jeder Hinsicht endgültig abgeschlossene, so würden Sie gleichzeitig mit dem deutschen den französischen Text erhalten. Wie aber die Sache liegt, muß ich den letzteren, trotzdem er schon in Druck gegangen ist, noch kurze Zeit hier behalten um ihn ein letztes Mal mit dem Übersetzer durchzugehen. [...] Die zweiwöchentliche überaus intensive Arbeit mit meinem Übersetzer hat mir dem deutschen Text gegenüber eine Distanz gegeben, die ich gewöhnlich nur in längeren Fristen gewinne. Ich sage das nicht um im Geringsten von ihm abzurücken, vielmehr weil ich erst aus dieser Distanz ein Element in

ihm entdeckt habe, das ich gerade bei Ihnen als Leser gern zu einiger Ehre gelangen sehen würde: eben die menschenfresserische Urbanität, eine Umsicht und Behutsamkeit in der Destruktion, die wie ich hoffe etwas von der Liebe zu den, Ihnen vertrautesten, Dingen verrät, die sie freilegt. (Briefe, 708 f.) Dem Horkheimer gesandten Brief schickte Benjamin – zwei Tage später – einen weiteren nach, als er durch Zufall darauf gestoßen war, daß weitergehende als die in Zusammenarbeit mit Brill gemachten Streichungen am bereits im Satz befindlichen Text vorgenommen worden sein mußten. In meinem [vor]gestrigen Brief berichtete ich Ihnen, daß ich die Übersetzung auf politische fragliche Stellen hin mit Brill durchgesehen hatte. Aus dem kurzen Bericht konnten Sie sehen, daß ich die Durchsicht für zweckentsprechend hielt und daß ich sie im Einvernehmen mit Brill erfolgt glaubte. Zu meinem sehr großen Bedauern hat sich das als ein Irrtum erwiesen. Gelegentlich einer telephonischen Nachfrage Technisches (Paginierung) betreffend, stellte sich heraus, daß Brill unmittelbar nach der gemeinsam erfolgten Durchsicht und an Stellen, die Gegenstand dieser Durchsicht gewesen waren, in der Druckvorlage hinter meinem Rücken Streichungen vorgenommen hat. Da Sie den französischen Text meiner Arbeit hier nicht mehr durchsehen konnten, so ergab sich für mich Ihr Wunsch, ihn von einem unbeteiligten Dritten auf gewisse Formeln hin lesen zu lassen, von selbst. Brills Eingriff scheint mir nun nicht nur seiner Form nach aus den redaktionellen Gepflogenheiten der Zeitschrift herauszufallen, sondern geht in Wirklichkeit auf Abschnitte des Urtextes, über die Sie und ich miteinander eins waren. Es handelt sich bei diesen Eingriffen zunächst um das erste Kapitel. Über dieses Kapitel haben Sie mit mir ausführlich gesprochen, und wir sind überein gekommen, dessen Schluß zu ändern. Das habe ich selbstverständlich getan. Brill hatte es aber nicht darauf sondern in erster Linie offenbar auf den dritten Satz der Arbeit abgesehen, der nichts enthält als die Wiedergabe der These des »Kapitals«. Die Vorstellungen, die diesem Eingriff zugrunde liegen, kamen in seiner Besprechung mit mir besonders charakteristisch bei Gelegenheit des 5. Kapitels zur Geltung. »Als nämlich«, heißt es dort im ersten Abschnitt, »mit dem Aufkommen des ersten wirklich revolutionären Reproduktionsmittels, der Photographie (gleichzeitig mit dem Anbruch des Sozialismus) die Kunst das Nahen der Krise spürt, . . . reagierte sie mit der Lehre vom l'art pour l'art.« In diesem Satz wollte Brill unter allen Umständen den Inhalt der Klammer beseitigt sehen. Die Betrachtungsweise der Arbeit, welche die Geschichte der Reproduktionstechnik im engsten Zusammenhang mit der der Masse betrachtet, machte es mir nicht möglich, auf diesen Satz zu verzichten. Auf der anderen Seite scheint

mir gerade der letzte Einwand eine Sachfremdheit zu bekunden, die eine *redaktionelle* Arbeit mit ihm eben so sehr erschwert wie das Verfahren, nach gütlicher Verständigung mit einem Autor durch ein *fait accompli* Änderungen durchsetzen zu wollen, auf deren Vertretung vor dem Verfasser man verzichtet hat. Dies Vorgehen möchte ich umso weniger hinnehmen als die letzte Stellungnahme zu Formulierungen ohnehin natürlich Ihnen selbst vorbehalten ist. Alle Umstände und alle Erfahrungen beweisen, daß zwischen Ihnen und mir Unstimmigkeiten in diesen Dingen nicht aufkommen können, wäre es auch nur weil Sie jederzeit über Gegenvorschläge verfügen und weil wiederum ich jederzeit volles Verständnis für die Bedingungen habe, denen die Arbeit des Instituts heutzutage Rechnung zu tragen hat. Ähnliche Probleme wie der gegenwärtige Aufsatz sie an einigen Stellen aufwirft haben sich seinerzeit bei der Arbeit über den »Gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers« [s. Bd. 2] ergeben, und sie sind ebenso mühelos und beiläufig erledigt worden wie sich das für mehrere Stellen der neuen Arbeit in Ihren Pariser Gesprächen mit mir ergeben hat. Ich weiß, lieber Herr Horkheimer, wie sehr Sie von wichtigen Arbeiten in Anspruch genommen werden. Gern hätte ich alles was an mir ist getan, um Sie, was meine Sachen betrifft, von der Befassung mit redaktionellen Details zu entlasten. In diesem besonderen Falle möchte ich dennoch die Bitte an Sie richten, Ihre Stellungnahme zu einzelnen fraglichen Punkten mir unmittelbar zukommen zu lassen. Brill weiß nicht und kann nicht ermessen, welche besonderen Absichten Sie gerade mit der französischen Publikation dieser Arbeit verbinden. Ich kenne nicht sämtliche Stellen, die von Brills Eingriffen ohne mein Vorwissen betroffen wurden. Sicher scheint mir, daß gerade wenn diese Arbeit informatorischen Wert für die Avantgarde der französischen Intelligenz haben soll, ihr politischer Grundriß nicht verwischt werden darf. Zu diesem Grundriß gehören das erste sowohl wie das letzte Kapitel, die einander im Gesamtaufbau entsprechen. Ein Zufall bestärkt mich in meiner, den französischen Leser betreffenden Ansicht. Es ergab sich nämlich, daß Aron anwesend war, als Brill seine Einwände gegen den dritten Satz des ersten Kapitels vorbrachte. (s. 987 f.) Aron, der kaum zum radikalen Flügel der hiesigen Intelligenz gehören wird, trat ihm lebhaft entgegen. Darauf, vielleicht noch mehr als auf meinen eigenen Einwand, zog dann Brill den Einspruch zurück, den er nachher auf andere Weise zur Geltung brachte. Ich bitte Sie sehr, mir sobald Sie es können Ihren eigenen Standpunkt zu den strittigen Manuskriptstellen mitzuteilen. Die etwa notwendigen Änderungen im Satz (Wiederherstellung des ersten Kapitels) werden sich dann gewiß noch bewerkstelligen lassen. (29. 2. 1936, an Horkheimer) Ehe Horkheimer Benjamin antwortete,

war er bestrebt, die eingetretene Situation zunächst mit Brill und Aron prinzipiell abzuklären. An Brill schrieb er, nach Erhalt des Brillschen Schreibens vom 26. Februar, am 6. März aus New York: »Die Erledigung der durch den Benjaminschen Aufsatz entstandenen Probleme wird hier von seiten der Redaktion aus bei der Lektüre der Korrektur erfolgen. Jedenfalls haben Sie ganz nach Übereinkunft gehandelt, indem Sie die bedenklich erscheinenden Stellen gestrichen haben. Es wird nun an uns sein zu entscheiden, ob und wieweit wir Herrn Benjamins Protest Rechnung tragen können. An eine spezielle Erlaubnis erinnere ich mich nicht im geringsten. Ähnliches gilt für Ihr Bestreben, das Gesamtmanuskript der Nummer nach dem verspäteten Eintreffen der Klossowskischen Übersetzung wenigstens so rasch wie möglich der Druckerei zu übergeben. Herr Aron hat mir geschrieben, daß Sie aus diesem Grunde für die Durchsicht des Aufsatzes zunächst nur zwei Stunden Zeit gewähren wollten, und bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen, daß die Frage, wem in solchen Fällen die Verantwortung zufalle, noch nicht gelöst sei. In dem Bestreben, alles zu tun, um den Ablauf des dortigen Betriebes reibungslos zu gestalten, habe ich geantwortet, daß bei Meinungsverschiedenheiten, welche die Gestaltung des französischen Teiles der Zeitschrift und den Verkehr mit französischen Gelehrten betreffen, er selbst die Verantwortung übernehmen solle. Außerdem verwies ich darauf, daß Herr Pollock im Laufe des April über Paris kommt. Selbstverständlich habe ich Herrn Aron auch gesagt, daß ich mit Ihnen vereinbart hätte, etwaige Änderungen, die er vornähme, könnten in der Korrektur berücksichtigt werden. [...] Bitte teilen Sie mir mit, ob Aron von den Änderungen, welche Sie unter Protest Benjamins an seinem Artikel noch vorgenommen haben, Kenntnis hat oder ob er darüber im unklaren ist. Sollte dieses letztere der Fall sein, so müßten wir einen diplomatischen Weg der Mitteilung an ihn finden. Er könnte sich nämlich darauf berufen, daß ich ihm bei meinem Dortsein gesagt habe, er selbst solle für französische Artikel und Besprechungen verantwortlich sein. Nun besitze ich zwar sein *agrément* zu dem Benjamin'schen Aufsatz, weiß aber nicht, welche exakte Fassung diesem *agrément* zugrundeliegt.« (6. 3. 1936, Horkheimer an Brill) Mit gleicher Post ging ein Brief Horkheimers an Aron: »Für Ihre Zeilen vom 25. 2. danke ich Ihnen bestens. Ihr Eindruck, daß die gegenwärtige Situation des dortigen Büros im großen und ganzen gut ist, freut mich und ist mir besonders wertvoll. Selbstverständlich müssen Einzelheiten noch geregelt werden, und ich hoffe, daß dies bei dem kurzen Besuch Herrn Pollocks im April bereits zum Teil geschehen kann. Heute schon möchte ich freilich auf den besonderen von Ihnen erwähnten Übelstand eingehen. Ich schlage vor, daß in

allen Meinungsverschiedenheiten, bei denen die Gestaltung des französischen Teils der Zeitschrift oder der Verkehr mit französischen Gelehrten infrage steht, die Verantwortung von Ihnen getragen werden soll, da Sie ja für diese Abteilung unserer Arbeit zuständig sind. Ich glaube Ihnen gern, que vous n'avez aucun goût particulier pour l'autorité, wir haben jedoch in unserem Sammelband [scil. »Studien über Autorität und Familie. Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung«, Paris 1936] mehrfach darauf hingewiesen, daß sachlich begründete Autorität eine Bedingung jeder Art gesellschaftlicher Zusammenarbeit ist. In der Überzeugung, daß Sie diese Sachautorität in völligem Maße besitzen, bitte ich Sie, meinem Vorschlag wenigstens vorläufig beizustimmen. An Herrn Brill schreibe ich gleichzeitig in diesem Sinne. Was den speziellen Fall betrifft, über den Sie mir Mitteilung machen, so muß ich betonen, daß wohl die Schuld wesentlich in einer Äußerung von mir zu suchen ist. Ich hatte nämlich Herrn Brill in Paris gesagt, daß – falls Sie mit der Veröffentlichung der Benjamin'schen Arbeit im großen ganzen einverstanden seien – die von Ihnen vorzuschlagenden Änderungen an diesem Aufsatz unter Umständen bei der Korrektur eingefügt werden könnten. Da nun durch die spätere Ablieferung der Übersetzung die Fertigstellung des Manuskripts dieses ohnehin schon reichlich verspäteten Heftes [sich] noch weiter verzögert hätte, erinnerte sich Herr Brill offenbar an meine Anweisung und wandte allen Eifer auf, um keinen weiteren Aufschub eintreten zu lassen. Ich zweifle nicht daran, daß sich die Zusammenarbeit in der Zukunft produktiv gestalten wird, umsomehr, als von nun an die Kompetenzfrage geregelt ist.« (6. 3. 1936, Horkheimer an Aron) Noch ehe beide Briefe Horkheimers in Paris eintrafen und die Situation zu bereinigen vermochten, waren die anläßlich der Drucklegung von Benjamins Reproduktionsarbeit entstandenen redaktionellen Kompetenzstreitigkeiten auf einen Punkt gelangt, wo die unmittelbar Beteiligten – Aron und Brill – keinen anderen Weg mehr sahen als – jeder im vollen Gefühl seiner Befugnis – die momentane Unvereinbarkeit der Befugnisse und Gründe Horkheimer in aller Deutlichkeit vorzutragen. Unter gleichem Datum gingen zwei Briefe an ihn ab, einer von Brill, der andre von Aron. Brill schrieb: »Wie ich gleich befürchtete, habe ich durch die Korrektur des Aufsatzes Benjamin den Autor aufs tiefste verletzt, was mir darum doppelt und dreifach unangenehm ist, weil ich Autor und Werk hochschätze. Ich wende mich also an Sie mit der Bitte, Herrn Benjamin darüber aufzuklären, daß mir, indem ich strich, irgendwelche Kritik an seiner Arbeit – und gar eine herabsetzende – völlig fern lag. Der Brief an Sie, den mir Herr Aron heute diktierte und der Sie mit gleicher Post erreichen wird, gibt mir

Veranlassung, Ihnen zu erklären, daß mir auch Herrn Aron gegenüber nichts ferner liegt, als etwa seine Autorität, die ja im Rahmen der Zeitschrift völlig unzweifelhaft und mir durchaus klar ist, zu umgehen oder auszuschalten. Wenn ich in dem speziellen Fall ihn von meinen Streichungen nicht in Kenntnis setzte, so einmal deshalb, weil ich der Meinung war, daß seine Durchsicht der Benjaminschen Arbeit sich auf das Formale beschränke. Diese formale Arbeit hatte stattgefunden und war etwa um 7 Uhr abends am Tag vor Abgabe des Manuskriptes beendet. Mein ganzes Bestreben war von vorneherein darauf gerichtet, das Manuskript (das ohnehin schon allzulange hier lag), so rasch wie möglich in die Druckerei gelangen zu lassen. Hierin allein sah ich das Interesse der Zeitschrift, hierin also das Interesse des Instituts, das ich mit aller Intensität wahrgenommen habe. Nichts anderes, vor allem kein falscher Autoritätsrausch, den Herr Aron in meinem Tun offenbar vermutet. Mein Wunsch ist, meine Pflicht zu erfüllen, und ich habe mit meiner Arbeit so hinreichend zu tun, daß ich garnicht auf den Gedanken käme, irgendwie in den Arbeitskreis von Herrn Aron einzugreifen, ganz abgesehen davon, daß mir bis jetzt auch die Befähigung dazu fehlt. Wenn ich also irgendeinen Fehler gemacht habe – und ich habe nichts getan, wozu ich nicht Ihre Genehmigung zu haben glaubte – so geschah es allein aus der Absicht, die Arbeit des INSTITUTS zu fördern. Die Art und Weise, wie ich meine, d. h. die Arbeiten des Instituts sonst erledige, wird das bestätigen. Wenn ich einen Fehler gemacht habe, so nehme ich selbstverständlich jeden Tadel an; ich möchte Sie aber bitten, Herrn Benjamin und Herrn Aron, dem ich Durchschläge dieses Schreibens gebe, zu verständigen, daß mir bei meinem Handeln jede Besserwisserei und vor allem jede kränkende Absicht, jedes irgendwie unsachliche Moment völlig fern lag.« (12. 3. 1936, Brill an Horkheimer) Und in Arons Schreiben heißt es: »Je viens d'apprendre avec surprise et même, permettez-moi de vous le dire franchement, avec indignation ce qui s'est passé au bureau en ce qui concerne l'article de M. Benjamin. J'ignorais en effet que M. Brill avait cru devoir supprimer des passages entiers de cet article: Il avait oublié ou jugé inutile de m'en avertir. Sans doute, avait-il reçu de vous la mission de revoir le texte avec l'auteur. Mais, en tout état de cause, il eût été pour le moins correct de me demander mon avis quitte à ne pas le suivre, s'il avait considéré sa responsabilité comme engagée. Le plus pressé pour l'instant est de réparer le mal. Il importe que le texte primitif soit rétabli, il est nécessaire que la division en paragraphes, partiellement supprimée du fait que les numéros ne correspondaient plus à la réalité, cette division doit être rétablie. Je suis prêt à me mettre immédiatement en

relation avec Alcan, de manière que ce travail, peut-être techniquement difficile, n'amène pas de trop long retard. Si déplorable au reste que pût être un retard, tout vaut mieux que de défigurer un travail aussi remarquable que celui de M. Benjamin. Je voudrais encore ajouter quelques mots. Cet incident donne plus de force encore aux réflexions que je vous soumettais dans ma lettre personnelle. Je crois avoir, plus que M. Brill, les moyens de juger la réaction du public français à un article écrit en français. Et pourtant, je n'ai pas été consulté, sous prétexte que la lettre des ordres reçus n'exigeait pas cette consultation. La situation actuelle m'apparaît donc à nouveau comme impossible. Le mélange de désir d'autorité et de craindre des responsabilités ne saurait donner que des résultats fâcheux. Au moins est-il nécessaire que toutes les initiatives, surtout d'ordre intellectuel, soient rigoureusement contrôlées. Encore une fois, je vous écris en toute franchise et dans la seule intention de rendre service à l'Institut. Je vous connais assez pour savoir que vous n'avez jamais admis et que vous n'admettez jamais qu'on corrige le texte d'un auteur sans d'être mis d'accord avec lui. Lorsqu'il s'agit d'un auteur du rang de M. Benjamin, une telle intervention a quelque chose d'à la fois lamentable et ridicule. Je suis convaincu que vous déplorez comme moi un accident qui n'est pas tout à faire excusable, même si on doit l'imputer à un excès de conscience. Excusez-moi de prendre parti aussi vivement dans une affaire qui ne relève pas de mes fonctions officielles. J'ai pensé que ma présence au bureau m'autorisait à prendre parti et à exprimer totalement mon opinion.» (12. 3. 1936, Aron an Horkheimer) Während der gleichen Zeit hatte Benjamin genauere Kenntnis von den Änderungen erlangt, die über die gemeinsam mit Brill gemachten hinaus von diesem an der Druckvorlage vorgenommen worden waren. Seine Bestürzung hierüber drückt er in einem Brief an Horkheimer, geschrieben am 14. März, aus: *Gleichzeitig mit der New Yorker Sendung erhielt ich die placards von Alcan. Ich habe nun das Ausmaß der Eingriffe Brills vor Augen und ebenso das Maß seiner Illoyalität. Er hat sämtliche Stellen, deren Konservierung er in der »Verhandlung« mit mir eingeräumt hatte, hinter meinem Rücken gestrichen. (Unter anderem – um in der »Zeitschrift für Sozialforschung« dem Begriff »Sozialismus« aus dem Wege zu gehen – die Klammer auf Seite 10 des französischen Textes.) Wenn dieses Verhalten seiner privaten Seite nach noch einer Illustration bedürfte, so gab Brill sie mir mit der Bemerkung, er sei, indem er mich zu einer Durchsicht des Manuskripts herangezogen habe, schon über die von Ihnen ihm erteilten Instruktionen hinausgegangen. Die vollständige Streichung des ersten Kapitels hat die gesamte Arbeit um ihre Ausrichtung gebracht. Ich bin überzeugt, daß es*



*in Ihrem Sinn ist, daß dieses Kapitel – sei es mit den von mir auf Ihren Wunsch vorgesehenen Varianten, sei es mit anderen – wieder hergestellt wird. Eine Folge der Streichung des ersten Kapitels ist, daß Alcan sich in der – von Brill nicht einmal sinngemäß geänderten! – Kapitelzählung nicht mehr auskennen konnte und die Kapiteleinteilung in den placards fortgelassen hat. Der gesamte Text ist auf diese Weise vollkommen unverständlich geworden. Sollten die technischen Schwierigkeiten einer Remedur, einschließlich Wiederherstellung des ersten Kapitels, zu groß sein, so würde ich Sie auf das Dringendste bitten, den Satz bis zum übernächsten Heft zurückzustellen. Sie können sich denken, wie unglücklich ich darüber wäre. Aber vielleicht wäre es nicht umsonst, wenn Brill darin einen Hinweis erblicken würde, seine Tätigkeit fortan in denjenigen Grenzen zu halten, die Sie selbst ihm, wie Sie es mir bei Gelegenheit sagten, vorgesteckt haben.* (14. 3. 1936, an Horkheimer)

Brill hatte unterdessen Horkheimers Brief erhalten und konnte in seiner Antwort die bereits erfolgte Wiederverständigung mit Aron vermelden: »Ich danke Ihnen für Ihren Brief vom 6. März. Inzwischen haben Sie meinen und Arons Brief v. 12. 111. Der Durchschlag meines besagten Briefes hat bei Aron die gewünschte Wirkung hervorgerufen, d. h. wir haben uns ausgiebig und in aller Freundschaft ausgesprochen. Er hat mir zugegeben, daß er den bewußten Brief im ersten Zorn geschrieben hat und hat mir (unaufgefordert) versprochen, Ihnen diese Tatsache mitzuteilen. Ich kann Ihnen daher heute schreiben, daß im hiesigen Büro alles in bestem Einvernehmen vor sich geht.« Nicht so »die Sache Benjamin. B. ist mir persönlich gram über die bewußten Streichungen, und mir tut das aus zwei Gründen leid: Einmal schätze ich ihn sehr und halte auch seine Arbeiten, soweit ich sie kenne, für sehr gut; zum andern ist es mir unangenehm, mit einem Mitarbeiter des Instituts uneinig zu sein. Ich glaube, daß diese Geschichte durch einen Brief von Ihnen eingerenkt werden kann. Würden Sie mir bitte Ihre Meinung hierzu schreiben.« (16. 3. 1936, Brill an Horkheimer)

Die Notwendigkeit eines solchen Briefes mußte Horkheimer nicht erst vorgestellt werden: noch ehe die diesbezügliche Bitte Brills an ihn gelangt sein konnte – am 18. März –, schrieb er aus New York an Benjamin: »Ihre Briefe vom 27. und 29. [Februar] habe ich erhalten und danke Ihnen für Ihre eingehenden Berichte. [...] Was Ihre Klage über Herrn Brill betrifft, so kann ich Ihren Standpunkt wohl verstehen; andererseits kennen Sie jedoch, wie Sie selbst betonen, auch unsere eigene Situation. Wir müssen alles tun, was in unseren Kräften steht, um die Zeitschrift als wissenschaftliches Organ davor zu bewahren, in politische Pressediskussionen hineingezogen zu werden. Dies bedeutete eine ernsthafte Bedrohung

unserer Arbeit in dieser und vielleicht noch in mancher anderen Richtung. Ich habe Herrn Brill alle diese Dinge auseinandergesetzt und bin sehr froh, in ihm jemanden gefunden zu haben, der diesen Posten mit Verantwortungsbewußtsein und großer Arbeitskraft versehen kann. Es ist möglich, daß er im Bestreben, recht peinlich vorzugehen, eher etwas zu genau ist als zu leichtfertig. Sie werden dies gewiß ebenso wenig tadeln wie ich. Im vorliegenden Falle kommt die ganze Schwierigkeit dadurch zustande, daß ich in der Zwangslage war, Herrn Brill mit der Durchsicht Ihres Aufsatzes zu beauftragen, die sonst der Redaktion zugefallen wäre. Der Grund dafür ist Ihnen ja bekannt: die Arbeit sollte, wenn irgend möglich, im nächsten Heft erscheinen. Ich hielt und halte Ihren Aufsatz für eine grundsätzliche Äußerung und stimme mit Ihnen darin überein, daß eine Reihe von Gründen für möglichst rasche Veröffentlichung sprechen. Gerade bei so exponierten Äußerungen müssen wir uns jedoch aus den angedeuteten Motiven das Recht zu Änderungen vorbehalten. Wenn die Veröffentlichung nicht so eilig ist, können in der Regel gestrichene Stellen durch Neubearbeitungen des Autors ersetzt werden. Ein Beispiel bietet Ihr 1. Abschnitt. Nach wiederholter Rücksprache mit allen hiesigen Mitarbeitern sind wir zur Überzeugung gelangt, daß dieser Abschnitt nicht erscheinen kann. Daß ihn Brill gestrichen hat, geht nicht auf eine Eigenmächtigkeit zurück, sondern beruht auf einer Äußerung, die ich ihm gegenüber bereits nach der ersten Lektüre gemacht hatte. Habe ich denn nicht Ihnen selbst die Absicht der Streichung mitgeteilt? Daß ich Klossowski davon gesprochen habe, weiß ich bestimmt. Ihr Hinweis auf das zeitliche Zusammentreffen von Fotografie und Sozialismus bleibt erhalten. Dagegen haben wir noch eine Reihe von Einzelheiten verändert, insbesondere am 20. Abschnitt, an dessen Erhaltung uns wie Ihnen gelegen war. Die Liste der Änderungen lege ich Ihnen hier bei. Die Korrektur des *Résumés*, das jetzt auf die 19 Abschnitte zu beziehen ist, bitte ich Sie, selbst vorzunehmen. Ein Wort möchte ich noch wegen der »Ewigkeitswerte« sagen. Diese Stelle (S. 18. Z. 9), über die wir dort gesprochen hatten, ist auch im Französischen mißverständlich. Um den Irrtum auszuschließen, daß Sie selbst an Ewigkeitswerte glauben, ein Irrtum, der selbst durch den Schluß des Aufsatzes nicht völlig behoben werden könnte, schlagen wir vor, das Wort »valeurs éternelles« in Anführungsstriche zu setzen. Sollten Sie damit nicht einverstanden sein, so sind wir auch damit einig, es zu unterlassen, halten jedoch die Stelle dann für äußerst schwierig. Daß eine Vorbemerkung wegen der Übersetzung opportun ist, glaube ich zwar nicht, denn wir fordern allerlei Kombinationen heraus, warum der Aufsatz nicht auf Deutsch gebracht wird. Alle unsere Erklärungen werden andersartige Konjek-

turen nicht ausschließen können. Wenn Sie jedoch glauben, auf dieser Vorbemerkung bestehen zu müssen, so wird es am besten sein, daß wir den richtigen Grund angeben, nämlich, daß die Arbeit der französischen Problematik mehr entspricht als der deutschen. Ich bitte Sie, mir recht bald darüber Ihre Nachricht zukommen zu lassen.« (18. 3. 1936, Horkheimer an Benjamin\*) Die Liste der Streichungen und Änderungen, wie sie aus den Mitarbeiterdiskussionen in New York resultierte, ist dem Brief beigelegt und lautet folgendermaßen (Seiten- und Zeilenangaben beziehen sich auf das – verlorene – Typoskript der französischen Fassung):

- Seite 1/2 (Abschnitt I): soll ganz in Wegfall kommen, da die Ausführungen als ein politisches Bekenntnis verstanden werden könnten.
- Seite 10 (Abschnitt V): Zeile 8, 7 v. u. sollen die in Klammern stehenden Worte »simultanément avec la montée du socialisme« erhalten bleiben.
- Seite 21 (Abschnitt X): Zeile 4 v. u. soll das Wort »réactionnaires« durch »conservateurs« ersetzt werden.
- Seite 32/33 (Abschnitt XIV): ab Zeile 2 v. u. auf Seite 32: soll wegen seiner politisch aktuellen Formulierung gestrichen werden. Außerdem wird ja das Thema des totalitären Staats, das bereits auf S. 29 f. angeschlagen ist, im Schlußkapitel des Aufsatzes weiter durchgeführt.
- Seite 41 (Abschnitt XVII): Zeile 11 bis 13 sollen die in Bindestrichen eingeschlossenen Worte von »tensions« bis »critique« gestrichen werden.

\* Die Originale der Briefe Horkheimers an Benjamin befinden sich in der Deutschen Akademie der Künste; die Herausgeber waren teils auf Durchschläge im Besitz Max Horkheimers, zum Teil auf Abschriften solcher Durchschläge angewiesen, die vor einigen Jahren angefertigt werden mußten, weil das in den dreißiger Jahren benutzte Durchschlagpapier von sehr schlechter Qualität war und zu zerfallen drohte. Es ist möglich, daß Horkheimer – wie er es oft tat – in den Originalen handschriftliche Ergänzungen und Veränderungen anbrachte, welche nicht alle in die Durchschläge übertragen wurden. Ebenso könnten – wenn auch nur seltene und geringfügige – Irrtümer bei den Abschriften unterlaufen sein. Solange die Originale in Berlin unzugänglich sind (s. 764), lassen völlig verbindliche Texte der Briefe Horkheimers sich leider nicht erstellen.

- Seite 45 (Abschnitt XVIII): Anmerkung 2, letzte Zeile sollen die Worte »contre l'ordre social actuel« ersetzt werden durch die Worte »pour un ordre vraiment humain«.
- Seite 49 (Abschnitt XX): Zeile 3 sollen die Worte »Le fascisme« ersetzt werden durch »L'état totalitaire«.
- Zeile 7 sollen die Worte »ont un droit« ersetzt werden durch »tendent«.
- Zeile 8 soll wiederum »Le fascisme« durch »L'état totalitaire« ersetzt werden.
- Zeile 10, dasselbe.
- Zeile 12–14, der ganze Satz, ebenso wie die dazugehörige Anmerkung, soll gestrichen werden.
- Anmerkung 1, Zeile 3 v. u. soll nach dem Wort »guerre« das Wort »moderne« eingefügt werden.
- Seite 50, Zeile 3, dasselbe
- Zeile 10, soll wiederum »le fascisme« durch »l'état totalitaire« ersetzt werden.
- Seite 51, Zeile 10 soll das Wort »impérialiste« durch das Wort »moderne« ersetzt werden.
- Zeile 14 sollen die Worte »la guerre impérialiste« ersetzt werden durch »cette guerre«.
- Zeile 6 v. u. sollen die Worte »le fascisme« ersetzt werden durch »la théorie totalitaire de l'état«.
- Seite 52, Zeile 3/4 sollen die Worte »le fascisme« ersetzt werden durch »les doctrines totalitaires«.
- Zeile 4 sollen die Worte »Le communisme« ersetzt werden durch »Les forces constructives de l'humanité«.

### *Adornos Beitrag zur inhaltlichen Diskussion*

Unter dem Datum des 18. 3. 1936 schrieb Adorno aus London einen umfangreichen Brief, der die Stellungnahme zur Reproduktionsarbeit in ihrer der französischen zugrundeliegenden Fassung enthält, deren Typoskript ihm unterdessen – wohl durch Benjamin selber – zugegangen war. Als bedeutendes Zeugnis der eigentlich inhaltlich-theoretischen Diskussion, die Benjamin mit Adorno und Horkheimer führte

und die namentlich im Falle Horkheimers brieflich nur unzureichend belegt ist (hier erwecken die zahlreichen Briefe redaktionellen und organisatorischen Inhalts den Eindruck, als ob es inhaltliche Diskussion – die in Wahrheit direkt, bei persönlichen Treffen geführt wurde – nicht gegeben hätte), sei er nachstehend in extenso abgedruckt: »Lieber Herr Benjamin, wenn ich mich heute anschicke, Ihnen einige Notizen zu Ihrer außerordentlichen Arbeit mitzuteilen, so geschieht das am letzten in der Absicht, eine Kritik oder auch nur eine angemessene Antwort zu bieten. Der furchtbare Arbeitsdruck, unter dem ich stehe – das große logische Buch, der Abschluß meines bis auf 2 Analysen fertiggestellten Anteils an der Bergmonographie und die Jazzuntersuchung – machen jedes solche Beginnen aussichtslos. Vollends gegenüber einer Produktion, in deren Angesicht ich mir der Unzulänglichkeit der schriftlichen Kommunikation sehr ernstlich bewußt werde – denn da ist kein Satz, den ich nicht eingehend mit Ihnen durchzusprechen wünschte. Ich halte an der Hoffnung fest, daß das sehr bald geschehen wird, möchte aber andererseits doch nicht so lange warten, Ihnen überhaupt, wie unzulänglich auch immer, zu antworten. [Absatz] Lassen Sie darum auf eine Hauptlinie mich beschränken. Mein leidenschaftlicher Anteil und meine volle Bejahung gilt dem an der Arbeit, was mir eine Durchsetzung Ihrer Ursprungsintentionen – der dialektischen Konstruktion des Verhältnisses von Mythos und Geschichte – in den Denkschichten der materialistischen Dialektik scheint: der dialektischen Selbstauflösung des Mythos, die hier als Entzauberung der Kunst visiert wird. Sie wissen, daß der Gegenstand ›Liquidation der Kunst‹ seit vielen Jahren hinter meinen ästhetischen Versuchen steht und daß die Emphase, mit der ich vor allem musikalisch den Primat der Technologie vertrete, strikt in diesem Sinne und dem Ihrer Zweiten Technik zu verstehen ist. Und es erstaunt mich nicht, wenn wir hier nun ausdrücklich eine gemeinsame Basis vorfinden; erstaunt mich nicht, nachdem das Barockbuch die Scheidung der Allegorie vom (in der neuen Terminologie: ›auratischen‹) Symbol, die Einbahnstraße die des Kunstwerks von der magischen Dokumentation vollzogen hat. Es ist – hoffentlich klingt es nicht unbescheiden, wenn ich sage: für uns beide – eine schöne Bestätigung, daß ich in einem Ihnen nicht bekannten, vor 2 Jahren in der Schönbergfestschrift publizierten Aufsatz über diesen, Formulierungen über Technologie und Dialektik und über das veränderte Verhältnis zur Technik unternommen habe, die mit den Ihren aufs vollkommenste kommunizieren. [Absatz] Diese Kommunikation ist es nun auch, die für mich das Kriterium der Differenzen abgibt, die ich konstatieren muß, mit keinem anderen Ziel als jener unserer ›Generallinie‹, die so scharf nun sich abzeichnet, zu dienen. Ich

darf vielleicht dabei unsere alte Methode der immanenten Kritik zunächst befolgen. Sie haben in jenen Ihrer Schriften, deren große Kontinuität die jüngste mir aufzunehmen scheint, den Begriff des Kunstwerks als Gebildes vom Symbol der Theologie so gut wie vom magischen Tabu abgeschieden. Es ist mir nun bedenklich, und hier sehe ich einen sehr sublimierten Rest gewisser Brechtischer Motive, daß Sie jetzt den Begriff der magischen Aura auf das »autonome Kunstwerk« umstandslos übertragen und dieses in blanker Weise der gegenrevolutionären Funktion zuweisen. Ich muß Sie nicht dessen versichern, daß ich des magischen Elements am bürgerlichen Kunstwerk durchaus mir bewußt bin (um so weniger, als ich ja immer wieder versuche, die bürgerliche Philosophie des Idealismus, die dem Begriff der ästhetischen Autonomie zugeordnet ist, als im vollsten Sinne mythisch zu enthüllen). Es scheint mir aber, daß die Mitte des autonomen Kunstwerks nicht selber auf die mythische Seite gehört – verzeihen Sie die topische Redeweise – sondern in sich dialektisch ist: daß sie in sich das Magische verschränkt mit dem Zeichen der Freiheit. Erinnere ich mich recht, haben Sie einmal Ähnliches bei Gelegenheit von Mallarmé ausgesprochen und ich kann Ihnen mein Gefühl der ganzen Arbeit gegenüber nicht deutlicher bezeichnen, als indem ich Ihnen sage, daß ich immerzu, als ihren Kontrapunkt, eine über Mallarmé mir wünschte, die Sie meines Erachtens uns als einen der wichtigsten Beiträge schulden. So dialektisch Ihre Arbeit auch ist, sie ist es nicht beim autonomen Kunstwerk selber; sie sieht vorbei an der elementaren und mir in der eigenen musikalischen Erfahrung täglich evidenteren Erfahrung, daß gerade die äußerste Konsequenz in der Befolgung des technologischen Gesetzes von autonomer Kunst diese verändert und sie anstelle der Tabuierung und Fetischisierung dem Stand der Freiheit, des bewußt Herstellbaren, zu Machenden annähert. Ich wüßte kein besseres materialistisches Programm als jenen Satz Mallarmés in dem er die Dichtungen als nicht inspiriert sondern aus Worten gemacht definiert; und die größten Erscheinungen der Reaktion, wie Valéry und Borchardt (der letztere mit der Arbeit über die Villa, die trotz eines unsäglichem Satzes gegen die Arbeiter in extenso materialistisch zu übernehmen wäre) haben in ihren innersten Zellen diesen Sprengstoff bereit. Wenn Sie den Kitschfilm gegen den mit »Niveau« retten, so kann keiner mehr mit Ihnen d'accord sein als ich; das l'art pour l'art aber wäre der Rettung ebenso bedürftig, und die Einheitsfront, die dagegen besteht und die nach meiner Kenntnis von Brecht bis zur Jugendbewegung reicht, könnte allein einen dazu animieren. Sie reden von Spiel und Schein als den Elementen der Kunst; nichts aber sagt mir, warum das Spiel dialektisch sein soll, der Schein aber – der Schein, den Sie an Ottilie gerettet

haben, der es nun mit Mignon und Helena nicht gnädig ergeht – nicht ebensowohl. Und hier freilich schlägt die Debatte rasch genug in die politische um. Denn wenn Sie die Technisierung und Entfremdung dialektisieren (mit allem Recht), die Welt der objektivierten Subjektivität aber nicht ebenso, so heißt das politisch nichts anderes, als dem Proletariat (als dem Kinosubjekt) unvermittelt eine Leistung zutrauen, die es nach Lenins Satz anders gar nicht zustande bringen kann als durch die Theorie der Intellektuellen als der dialektischen Subjekte, die der von Ihnen in die Hölle verwiesenen Sphäre der Kunstwerke zugehören. Verstehen Sie mich recht. Ich möchte nicht die Autonomie des Kunstwerks als Reservat sicherstellen und ich glaube mit Ihnen, daß das Auratische am Kunstwerk im Schwinden begriffen ist; nicht nur durch die technische Reproduzierbarkeit, beiläufig gesagt, sondern vor allem durch die Erfüllung des eigenen »autonomen« Formgesetzes (die von Kolisch und mir seit Jahren geplante Theorie der musikalischen Reproduktion hat eben dies zum Gegenstand). Aber die Autonomie, also Dingform des Kunstwerks ist nicht identisch mit dem Magischen an ihm: so wenig die Verdinglichung des Kinos ganz verloren ist, so wenig ist es die des großen Kunstwerks; und wäre es bürgerlich reaktionär, jene vom Ego her zu negieren, so ist es an der Grenze des Anarchismus, diese im Sinne der unmittelbaren Gebrauchswertigkeit zu widerrufen. *Les extrêmes me touchent*, so gut wie Sie: aber nur wenn der Dialektik des Untersten die des Obersten äquivalent ist, nicht dieses einfach verfällt. Beide tragen die Wundmale des Kapitalismus, beide enthalten Elemente der Veränderung (freilich nie und nimmer das Mittlere zwischen Schönberg und dem amerikanischen Film); beide sind die auseinandergerissenen Hälften der ganzen Freiheit, die doch aus ihnen nicht sich zusammenaddieren läßt: eine der anderen zu opfern wäre romantisch, entweder als bürgerliche Romantik der Konservierung von Persönlichkeit und all dem Zauber, oder als anarchistische im blinden Vertrauen auf die Selbstmächtigkeit des Proletariats im geschichtlichen Vorgang – des Proletariats, das doch selber bürgerlich produziert ist. Der zweiten Romantik muß ich in gewissem Umfang die Arbeit bezichtigen. Sie haben die Kunst aus den Winkeln ihrer Tabus aufgescheucht – aber es ist, als fürchteten Sie die damit hereinbrechende Barbarei (wer könnte sie mehr mit Ihnen fürchten als ich) und hülften sich damit, daß Sie das Gefürchtete zu einer Art inversen Tabuierung erhöhen. Das Lachen der Kinobesucher ist – darüber sprach ich schon mit Max und er wird es Ihnen gewiß gesagt haben – nichts weniger als gut und revolutionär sondern des schlechtesten bürgerlichen Sadismus voll; das Sachverständnis der Sport diskutierenden Zeitungsjungen ist mir im höchsten Maß zweifelhaft; und vollends die Theorie der Zerstreuung will

mich, trotz ihrer chokhaften Verführung, nicht überzeugen. Wäre es auch nur aus dem simplen Grunde, daß in der kommunistischen Gesellschaft die Arbeit so organisiert sein wird, daß die Menschen nicht mehr so müde und nicht mehr so verdummt sein werden, um der Zerstreuung zu bedürfen. Andererseits scheinen mir bestimmte Begriffe der kapitalistischen Praxis wie etwa der des Tests selber fast ontologisch geronnen und tabuistisch fungierend – während doch, wenn es einen auratischen Charakter gibt, dieser den Filmen im höchsten und freilich gerade bedenklichsten Maße eignet. Und daß, um nur noch eine Kleinigkeit herauszugreifen, der Reaktionär durch Sachverständnis vorm Chaplinfilm zum Avantgardisten werde – das scheint mir ebenfalls eine Romantisierung durchaus; denn weder kann ich Kraucuers Liebling, auch jetzt nach Modern Times, zur Avantgarde rechnen (warum, wird wohl aus der Jazzarbeit völlig klar hervorgehen), noch glaube ich, daß von den anständigen Elementen daran irgendeines apperzipiert wird. Man muß nur in diesem Film das Publikum haben lachen hören, um zu wissen, woran man ist. Der Schlag gegen Werfel hat mir helle Freude gemacht; aber nimmt man an seiner Statt die Mickey Mouse, so sind die Dinge schon wesentlich komplizierter und es erhebt sich sehr ernstlich die Frage, ob die Reproduktion jedes Menschen in der Tat jenes Apriori des Films abgibt, als das Sie sie in Anspruch nehmen, und ob sie nicht vielmehr genau zu jenem »naiven Realismus« gehört, über dessen bürgerlichen Charakter wir in Paris so gründlich einig uns waren. Es ist schließlich kaum Zufall, wenn die moderne Kunst, die Sie als auratisch der technischen gegenüberstellen, solche von immanent so fraglicher Qualität ist wie Vlaminck und Rilke. Mit ihm hat freilich die untere Sphäre leichtes Spiel; aber gäbe es die Namen, sagen wir, Kafka und Schönberg stattdessen, so wäre das Problem schon anders gestellt. Gewiß ist Schönbergs Musik nicht auratisch. [Absatz] Was ich postulieren würde, wäre demnach ein Mehr an Dialektik. Auf der einen Seite Durchdialektisierung des »autonomen« Kunstwerks, das durch seine eigene Technologie zum geplanten transzendiert; auf der anderen noch stärkere Dialektisierung der Gebrauchskunst in ihrer Negativität, die zwar von Ihnen gewiß nicht verkannt aber doch durch relativ abstrakte Kategorien wie das »Filmkapital« bezeichnet wird, ohne in sich selber, nämlich als immanente Irrationalität, zuende verfolgt zu werden. Als ich vor 2 Jahren einen Tag in den Ateliers von Neubabelsberg zubrachte, hat mich am meisten beeindruckt, wie wenig von Montage und all dem Fortgeschrittenen wirklich durchgesetzt ist, das Sie herausholen; vielmehr wird überall mimetisch die Wirklichkeit infantil aufgebaut und dann »abphotographiert«. Sie unterschätzen die Technizität der auto-



nomen Kunst und überschätzen die der abhängigen; das wäre vielleicht in runden Worten mein Haupteinwand. Er wäre aber zu realisieren nur als eine Dialektik zwischen den Extremen, die Sie von einander reißen. Das würde nach meinem Dafürhalten nichts anderes bedeuten als die völlige Liquidierung der Brechtischen Motive, die hier bereits in einer sehr weitgehenden Transformation begriffen sind; vor allem jeden Appells an die Unmittelbarkeit eines wie immer gearteten Wirkungszusammenhanges und an das tatsächliche Bewußtsein der tatsächlichen Proletarier, die vor den Bürgern nichts aber auch gar nichts voraushaben außer dem Interesse an der Revolution, sonst aber alle Spuren der Verstümmelung des bürgerlichen Charakters tragen. Das schreibt uns unsere Funktion eindeutig genug vor – daß ich sie nicht im Sinne einer aktivistischen Konzeption der ›Geistigen‹ meine, davor weiß ich mich sicher. Aber sie kann auch nicht bedeuten, daß wir den alten Tabuierungen entrinnen können nur, indem wir in neue – in ›Tests‹, sozusagen – uns hineinbegeben. Der Zweck der Revolution ist die Abschaffung der Angst. Darum brauchen wir keine Angst vor ihr zu haben und darum auch nicht unsere Angst zu ontologisieren. Es ist kein bürgerlicher Idealismus, wenn man erkennend oder ohne Erkenntnisverbote dem Proletariat die Solidarität hält, anstatt daß man, wie es immer wieder unsere Versuchung ist, aus der eigenen Not eine Tugend des Proletariats macht, das selber die gleiche Not hat und unser zur Erkenntnis so gut bedarf wie wir des Proletariats bedürfen, damit die Revolution gemacht werden kann. Von dieser Rechenschaft über das Verhältnis der Intellektuellen zum Proletariat hängt nach meiner Überzeugung wesentlich die weitere Formulierung der ästhetischen Debatte ab, für die Sie eine so großartige Inauguraladresse geliefert haben. [Absatz] Verzeihen Sie die Hast dieser Notizen. All das könnte ernstlich allein an den Details ausgemacht werden, in denen der, am Ende doch nicht magische, liebe Gott wohnt – nur die Knappheit der Zeit verführt mich zu einer Größe der Kategorien, die strikt zu vermeiden ich von Ihnen gelernt habe. Um Ihnen wenigstens die konkreten Stellen zu bezeichnen, an denen ich einsetze, habe ich meine spontanen Bleistiftnotizen in dem Manuskript stehen lassen, obwohl manche spontaner sein mögen, als daß sie eigentlich eine Mitteilung erlaubten. Das bitte ich denn ebensowohl zu verzeihen wie den umrißhaften Charakter meines Briefes. [Absatz] Ich fahre am Sonntag nach Deutschland. Es ist möglich, daß ich dort die Jazzarbeit abschließen kann, wozu ich leider in den Londoner Tagen nicht mehr kam. Ich würde sie dann, ohne Begleitbrief, an Sie senden und Sie bitten, sofort nach der Lektüre (es dürfte sich um nicht mehr als 25 Druckseiten handeln) an Max weiterzusenden. Sicher ist das nicht, da ich weder weiß, ob ich

die Zeit finde noch vor allem ob der Charakter der Arbeit eine Sendung aus Deutschland überhaupt ohne die größte Gefahr erlaubt. Daß der Begriff des Excentrics in ihrem Zentrum steht, hat Ihnen Max wohl gesagt. Ich wäre sehr froh, wenn sie zugleich mit der Ihnen erschiene. Obgleich ganz bescheidener Thematik, dürfte sie im Entscheidenden mit der Ihnen konvergieren, freilich auch versuchen, positiv einiges von dem auszudrücken, was ich heute negativ formuliert habe. Es kommt zu einem vollen Verdikt über den Jazz, indem zumal dessen ›fortschrittliche‹ Elemente (Schein der Montage, Kollektivarbeit, Primat der Reproduktion vor der Produktion) als Fassaden eines in Wahrheit ganz Reaktionären aufgewiesen werden. Ich glaube, daß es mir gelungen ist, den Jazz wirklich zu dechiffrieren und seine gesellschaftliche Funktion zu bezeichnen. Max war überaus davon angetan und ich könnte mir wohl denken, daß Sie es auch sein werden. Wie ich denn überhaupt bei unserer theoretischen Differenz das Gefühl habe, daß sie gar nicht zwischen uns spielt sondern daß es vielmehr meine Aufgabe ist Ihnen Arm steifzuhalten bis die Sonne Brechts einmal wieder in exotische Gewässer untergetaucht ist. Nur so bitte ich Sie denn auch meine Ausstellungen zu verstehen. [Absatz] Ich kann aber nicht schließen, ohne Ihnen zu sagen, daß die wenigen Sätze über die Desintegration des Proletariats als ›Masse‹ durch die Revolution zu dem tiefsten und mächtigsten an politischer Theorie zählen, das mir begegnet ist, seit ich Staat und Revolution las. [Absatz] In alter Freundschaft Ihr Teddie Wiesengrund. [Absatz] Noch möchte ich meine besondere Zustimmung zur Theorie des Dadaismus aussprechen. Das fällt der Arbeit so reif und schön zu wie vordem dem Barockbuch der ›Schwulst‹ und die ›Greuel!‹ (18. 3. 1936, Adorno an Benjamin; die Erstveröffentlichung des Briefes findet sich in: Theodor W. Adorno, Über Walter Benjamin, hg. und mit Anmerkungen versehen von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1970, 126-134)

*Die französische Fassung bis zur Drucklegung*

Dem Brief mit den Änderungsvorschlägen der New Yorker Redaktion, den Horkheimer am 18. März Benjamin gesandt hatte, schickte er am folgenden Tage einen weiteren hinterher, in der Bemühung, die Situation im Pariser Bureau, die nicht erst eingetreten wäre, hätten alle Beteiligten an Ort und Stelle und nicht über Länder hinweg miteinander im Benehmen gestanden, weiter zu entspannen. »Meinem Brief vom 18. möchte ich gern noch einige Mitteilungen nachfolgen lassen. Heute erhalte ich von Herrn Aron einen Brief, den er Herrn Brill selbst diktiert hat« (s. 994) »und in dem er sich in einer äußerst

affektvollen Weise über diesen beschwert. Den Grund bilde[n] Ihr Aufsatz und die von Herrn Brill an ihm vorgenommenen Änderungen. Über das sachliche Problem habe ich Ihnen bereits in meinem oben bezeichneten Brief geschrieben. Heute möchte ich Ihnen nur mein Bedauern darüber zum Ausdruck bringen, daß Herr Aron sich, gleichsam in Wahrung Ihrer Interessen, an mich wendet und sich über unseren Sekretär, der in Ausführung meiner Anweisung nach bestem Wissen gehandelt hat, beklagt. Herr Aron befindet sich seit meiner Pariser Anwesenheit in regelmäßiger Verbindung mit dem Institut. Ich vermag mir noch kein Urteil darüber zu bilden, wieweit er sich mit unserer Organisation und unserer Arbeit bereits vertraut gemacht hat und wieweit ihm dies in Zukunft gelingen wird. Ich erblicke die Aufgabe Herrn Arons vor allem darin, für den Aufsatz- und Besprechungsteil der Zeitschrift wissenschaftlich wertvolle und für die französischen Leser interessante Arbeiten zu gewinnen und die Aufmerksamkeit des soziologischen Publikums in Frankreich auf unsere Forschungstätigkeit, wie sie sich z. B. im Sammelband ausdrückt, zu lenken. Im Zusammenhang damit begrüße ich es auch, wenn er uns auf einzelne Stellen in den Aufsätzen hinweist, die in Frankreich ungewohnt erscheinen könnten. Die Beurteilung der allgemeinen Prinzipien unserer Redaktionsführung möchte ich mir jedoch auch weiterhin vorbehalten. Jedenfalls tut es mir aufrichtig leid, daß, wenn auch ohne Ihren Willen, eine Situation entstanden ist, in der ich mich gegen Angriffe Herrn Arons, die er in Ihrem Interesse führen zu sollen glaubt, verteidigen muß. Daß die Redaktion unserer Zeitschrift sich mit Herrn Brill im wesentlichen zu identifizieren vermocht hat, können Sie aus der Anlage zu meinem letzten Brief ersehen. Nun bin ich gezwungen, außer Ihnen auch noch Herrn Aron über diese Dinge Rechenschaft zu geben. Den Verlauf der Unannehmlichkeiten, die aus dieser jetzt hervorgerufenen Spannung entstehen, vermag ich noch nicht zu überschauen. Wenn Sie diese ganze Sache überdenken, werden Sie sich wahrscheinlich dem Reiz einer Konstellation, in welcher politisch exponierte Sätze aus Ihrer Feder durch das mutige Auftreten von Herrn Aron gegen unsere Rückständigkeit Verteidigung erfahren, nicht entziehen können. Trotzdem nehme ich an, daß es nicht Ihrer Absicht entspricht, diesen Zustand zu verlängern und zu verschärfen. Ich sehe persönlich keine andere Möglichkeit, dies zu vermeiden, als daß Sie von sich aus Herrn Aron mitteilen, Sie hätten sich Ihrerseits unseren Änderungsvorschlägen angeschlossen. Wenn Sie überdies meiner persönlichen Bitte folgen wollen, so sprechen Sie mit Herrn Brill freundlich über diese ganze Angelegenheit und geben ihm das Gefühl, daß Meinungsverschiedenheiten, wie sie sich bei dem Beginn neuer organisatorischer

Formen leicht herausstellen, die grundsätzliche Solidarität, die Sie ihm als tüchtigem Vertreter von Institutsinteressen entgegenbringen, nicht zu beirren vermögen. Eine Gelegenheit dazu ergibt sich bereits anlässlich der Korrektur des Aufsatzes, denn es ist zweckmäßig, wenn Sie sich bei Herrn Brill darüber vergewissern, daß diese von einem geübten Franzosen vorgenommen wird.« (19. 3. 1936, Horkheimer an Benjamin) Von diesem Schreiben ging eine Kopie mit folgender Beischrift an Brill: »Natürlich hat sich Herr Benjamin wegen der Streichungen an mich gewandt, und ich habe ihm gemäß einliegendem Durchschlag geantwortet. Bitte erwähnen Sie nichts von dieser Übersendung und vernichten Sie die Kopie nach Einsichtnahme. Große Mißbilligung hat es hier hervorgerufen, daß der Benjamin'sche Artikel in einer technisch so miserablen Verfassung an die Druckerei gegangen ist. Es haben teilweise die Nummern der Abschnitte gefehlt, andererseits hat Benjamin offenbar manche Anmerkungen gestrichen, aber die verweisenden Zahlen im Text stehengelassen. Von der Unmenge von Schreibfehlern will ich garnicht reden. Sollte in Zukunft jemals wieder ein Manuskript in die Druckerei gehen, das wir nicht vorher hier gesehen haben, so bitte ich Sie, es gründlich zu kontrollieren, damit nicht durch solche technischen Fehler später Zeitverlust und Kosten entstehen.« (19. 3. 1936, Horkheimer an Brill) Noch einmal nimmt ein weiteres, unter dem gleichen Datum verfaßtes Schreiben Horkheimers an Brill – diesmal mit der Kopie der Antwort Horkheimers an Aron – die Angelegenheit auf: »Auf den Brief Herrn Arons hin habe ich an Herrn Benjamin geschrieben und ihm erklärt, daß ich diese ganze Angelegenheit im Hinblick auf sein Verhältnis zum Institut recht bedauerlich finde. Er ist mit dem Institut seit vielen Jahren verbunden, und es wird, wenn er sich das ganz reiflich überlegt, wohl nicht in seinem Sinne liegen, daß Herr Aron, dessen Kenntnis der besonderen Verhältnisse immerhin erst kurzen Datums ist, mir gegenüber so mutig für ihn eintritt. Ich habe hinzugefügt, daß, wie die meinem letzten Brief beigefügte Liste zeigt, die Redaktion sich auch inhaltlich Ihren Maßnahmen im wesentlichen angeschlossen hat. Formell waren Sie schon deshalb im Recht, weil Sie von mir den Auftrag hatten, jene Stellen zu streichen, die Ihnen besonders exponiert erschienen. Den Durchschlag meines Briefes an Herrn Aron füge ich, mit der Bitte um Vernichtung nach Einsichtnahme, bei. Es wird jetzt, nachdem Sie von uns aus vollständig gedeckt worden sind, für Sie nicht allzu schwierig sein, das Nötige zu einer möglichst raschen Entspannung zu tun. Vielleicht besprechen Sie das mit Herrn [Rudolf] Schröder, der ja Aron recht gut kennt. Nicht verhehlen dürften Sie diesem gegenüber, daß Arons Auftreten in diesem Falle besonders wenig angemessen war. Wenn Herr Benjamin mit uns

eine Meinungsverschiedenheit hat, so sollte Herr Aron fühlen, daß es nicht seine Sache ist, ihn bei uns zu vertreten. Nicht nur, was diesen Aufsatz Benjamins, sondern was seine ganze gegenwärtige Existenz betrifft, hat es das Institut nicht verdient, seinetwegen kritisiert zu werden. Vielleicht versteht Herr Schröder, dies Herrn Aron beizubringen. Besonders bedaure ich es, daß Herr Aron es für richtig hielt, Ihnen diesen letzten Brief zu diktieren.« (19. 3. 1936, Horkheimer an Brill) Der Brief Horkheimers an Aron hat folgenden Wortlaut: »Ihre Zeilen vom 12. März« (s. 995 f.) »habe ich erhalten und danke Ihnen bestens für Ihre Mitteilungen. Über das Grundsätzliche werden Sie sich wohl am besten persönlich mit Herrn Pollock unterhalten. Heute möchte ich nur auf einen Umstand hinweisen, der vielleicht bei der Beurteilung von einigem Nutzen sein wird. Ich habe selbstverständlich Wert darauf gelegt, daß Ihnen der Aufsatz Herrn Benjamins vorgelegt wird, damit im französischen Teil der Zeitschrift keine Formulierungen erscheinen, die Sie aufgrund Ihrer Kenntnis der französischen Leser für unerwünscht halten. Daß die Redaktion es sich im übrigen vorbehält, Formulierungen eines Autors, die ihrer Meinung nach für unser Organ nicht tragbar sind, abzuändern oder zu streichen, wird Ihnen gewiß nicht als unrichtig erscheinen, vorausgesetzt, daß dem Autor vor der endgültigen Drucklegung eine Möglichkeit zur Rückäußerung gewährt wird. Im Falle Benjamins ist dies bereits geschehen. Was den Inhalt der hier infrage stehenden Änderung angeht, so sind sie bei Herrn Brill auf meinen Wunsch zunächst nur vorläufig vorgenommen worden. Ich war gezwungen, ihn damit zu beauftragen, weil sonst der Benjaminsche Aufsatz, entgegen seinem und meinem Wunsch, nicht mehr in dieses Heft hätte aufgenommen werden können. Da Änderungen sonst nicht die Sache von Herrn Brill sein können, so hatte ich ihm zu diesem Zweck einige Richtlinien gegeben und vor allem erklärt, daß der erste Abschnitt nicht erhalten bleiben könnte. Soweit ich mich entsinne, habe ich dies Herrn Benjamin mitgeteilt, dem Übersetzer habe ich es jedenfalls gesagt. Die Redaktion hatte sich eine nachträgliche Revision der Brillschen Änderungen vorbehalten und stellte inzwischen fest, daß sie im wesentlichen seine Korrekturen übernehmen konnte. Es freut mich, daß Sie den Rang des Schriftstellers Benjamin so hoch einschätzen. Seine Beziehungen zum Institut haben eine lange Geschichte, und aus meinem Verhalten ihm gegenüber seit dem Beginn der Emigration vermögen Sie zu ersehen, daß es eines besonderen Hinweises darauf nicht erst bedurfte. Ich bin überzeugt davon, daß Sie, bei nochmaliger Prüfung der Angelegenheit, die vorgesehenen Änderungen vielleicht zwar bedauerlich, jedenfalls aber nicht lächerlich finden werden, wenn Sie bedenken, daß unsere Zeitschrift nicht allein für

französische Leser bestimmt ist und daher auch noch anderen Erwägungen unterworfen werden muß als denen, die für eine ausschließlich französische Zeitschrift maßgebend sein würden. Ich gebe mich auch der Hoffnung hin, daß Sie nach meinen obigen Ausführungen das Verhalten Herrn Brills besser begreifen werden. Es ist meine persönliche Bitte, daß Sie es Herrn Brill nicht entgelten lassen, wenn er in dem subjektiv ehrlichen Bestreben, meinen Absichten zu entsprechen, Ihrer Ansicht nach einen objektiven Irrtum begangen hat. Weitere Mißverständnisse werden ja wohl durch die Regelung der Kompetenzen, wie sie in meinem letzten Brief umrissen ist« (s. 993 f.) »und von Herrn Pollock noch näher ausgeführt werden wird, vermieden werden. Im übrigen denke ich, daß auch Ihnen, ähnlich wie uns hier, die sorgfältige Erledigung der dortigen Geschäfte, soweit sie in den regelmäßigen Aufgabenkreis Herrn Brills gehören, angenehm aufgefallen ist. Wegen der technischen Herrichtung des Artikels Benjamin brauchen Sie sich nicht mit Alcan in Verbindung zu setzen. In dem von uns hier korrigierten, für die Druckerei bestimmten Exemplar, das voraussichtlich nächste Woche hier abgeht, sind auch die Nummern der Abschnitte, die jetzt nur bis XIX gehen, eingesetzt. Es wird freilich notwendig sein, daß die Arbeit dann, bevor sie bei Alcan abgegeben wird, noch hinsichtlich der französischen Rechtschreibung verantwortlich durchgesehen wird. Indem ich annehme, daß diese Angelegenheit nun einer befriedigenden Regelung zugeführt wird, danke ich Ihnen für Ihre Freimütigkeit, mit der Sie mir berichtet haben.« (19. 3. 1936, Horkheimer an Aron) Wenige Tage später war Horkheimer im Besitz des Schreibens von Brill, das die bereits verbesserte Atmosphäre im Pariser Bureau vermeldete. Er antwortete: »Ihre Briefe vom 16. März sind eingetroffen. Mein Wunsch, daß Sie das Ihrige tun, um die Spannungen zu mildern, war also erfüllt, bevor mein Brief eintraf, und ich danke Ihnen dafür. Ich nehme an, daß mein an Herrn Aron gerichteter Brief die Situation weiter verbessern wird. Sollte dies etwa nicht der Fall sein, so bitte ich um Ihren weiteren Bericht. Jetzt bleibt noch die Angelegenheit Benjamin. Ich habe heute einen Brief von ihm erhalten,« (s. 996 f.) »der stark an den Ton eines rechtgläubigen Moslems unmittelbar nach einer mutwilligen Verunreinigung der Hagia Sophia erinnert. Ich nehme an, daß mein letzter recht energischer Brief an Benjamin inzwischen bereits eine Wirkung ausgeübt hat. Ich empfehle jedoch, diese Wirkung noch durch eine persönliche Aussprache zu ergänzen, in der Sie von Ihren durch die Beilegung des Konfliktes mit Aron bewiesenen diplomatischen Fähigkeiten weiteren Gebrauch machen. In einem einzigen Punkte hat Herr Benjamin mit seiner Beschwerde recht: Abgesehen von dem ganzen Problem der Änderungen, wurde

das Manuskript in einem technisch schlechten Zustand an die Druckerei abgeliefert, u. a. sind sogar einzelne Kapitelnummern nicht gesetzt worden. In einer heute« (lt. Briefdatum nicht am 26., sondern am 27. 3.) »an ihn abgegangenen Nachricht habe ich ihm zugestanden, daß es sich hier um eine Nachlässigkeit handelt, die wir bedauern. Sicher werden Sie aufgrund der Erklärung, daß alle Sorgfalt auf die Korrektur verwandt wird, auch mit Benjamin wieder in eine erträgliche Beziehung kommen. Sie werden ihm auch die Revision zu lesen geben, sodaß er nicht befürchten muß, bei dem Druck neue Überraschungen durch technische Fehler zu erleben.« (26. 3. 1936, Horkheimer an Brill) Wenn Horkheimer den eigenen Brief an Benjamin Brill gegenüber als »recht energisch« akzentuierte (ein Brief, der selber schon eine Ungerechtigkeit gegen Benjamin ausdrückte – zuletzt wohl, weil Horkheimer durch Arons Auftreten irritiert, wenn nicht verletzt war, was Benjamin dann, unschuldigerweise, entgelten mußte), so sicherlich auch deshalb, weil er den diplomatischen Eifer Brills weiter stacheln wollte: dessen Bemühungen waren fraglos unentbehrlich, sowohl um die Situation im Pariser Bureau zu normalisieren, als namentlich Benjamin zu versöhnen, der, in der schwierigen Lage eines Autors und im Verkehr nur mit Vertretern des spiritus rector, statt mit diesem selbst, dem Unverständnis von Mittelsleuten sich ausgesetzt fühlen mußte. – Die Nachricht Horkheimers an Benjamin lautet: »Ihr Brief vom 14. ist heute eingetroffen. Meine Ansicht über die Streichung habe ich bereits in meinem Schreiben vom 19. März mitgeteilt. Was die Kapitelzählung und andere technische Mängel betrifft, so stimme ich mit Ihnen darin überein, daß es sich hier um eine Nachlässigkeit handelt, die in der Zukunft keine Wiederholung finden soll. An Herrn Brill hatte ich darüber schon geschrieben, bevor Ihr Brief eingetroffen war. Sie dürfen überzeugt sein, daß alle diese Fehler bei der Korrektur hier berichtigt worden sind. Außerdem werden Sie selbst die Revision zu sehen bekommen, sodaß beim Druck sich keine Überraschungen ereignen können. Sie werden sich, wie ich hoffe, schließlich davon überzeugen, daß alles geschieht, damit Ihre Arbeit in einer würdigen Form erscheint.« (27. 3. 1936, Horkheimer an Benjamin) Noch ehe diese Nachricht an Benjamin gelangt war, hatte er, am 28. März, in Beantwortung jenes Horkheimerschen Briefes, dem die Änderungsvorschläge der New Yorker Redaktion beige-schlossen waren (s. 999 f.), nach New York telegraphiert: *Änderungen einverstanden – Benjamin.* (Telegramm vom 28. 3. 1936, Benjamin an Horkheimer) Am folgenden Tage ließ er dem Telegramm diesen Brief nachfolgen: *»Lieber Herr Horkheimer, Sie werden längst im Besitz meines Kabels sein. Hiermit will ich Ihnen nur nochmals Ihre freundlichen*

Zeilen vom 18. d. M. bestätigen. Ihre Hinweise sind für mich natürlich maßgebend. Ich bin mir bewußt, daß die Sachlage, auf Grund deren Sie sie geben, eine sehr komplexe ist. Und Sie wissen, daß es mir niemals an Einsicht in die besondere Bedingtheit der Arbeit gefehlt hat, die der Zeitschrift obliegt. Ich bin demnach mit Ihren sämtlichen Änderungen einverstanden. Sie werden sich technisch wohl leicht bewerkstelligen lassen. Schwieriger dürfte die Retablierung der Kapitelabsätze samt der Kapitelzählung sein. Auf diese kann, wie ich glaube, unter keinen Umständen verzichtet werden, wenn nicht die Verständlichkeit der Arbeit in Frage gestellt werden soll. Ich vermute, man wird sich mit einem der Leiter von Alcan unmittelbar in Verbindung setzen müssen, um die Korrekturen zum guten Ende zu führen. Sehr lieb wäre mir, wenn ich etwa 150 Sonderdrucke bekommen könnte. Das würde der Verbreitung der Arbeit hier sehr förderlich sein. Ihre Bedenken gegen eine besondere die Übersetzung betreffende Vorbemerkung leuchten mir ein. Ich möchte auf sie verzichten. [...] Es tut mir leid, daß Ihnen durch mein – ich hoffe verzeihliches – Mißverständnis zusätzliche Mühe erwachsen ist, und ich danke Ihnen besonders für dessen Aufklärung in dem Geist unserer freundschaftlichen Zusammenarbeit. Ihre und Ihrer Frau Grüße erwidere ich herzlichst. Ihr Walter Benjamin. (29. 3. 1936, an Horkheimer) Einen Tag später bereits hielt er den ergänzenden Brief Horkheimers vom 19. März (s. 1006 ff.) in Händen. Sogleich antwortete er: Eben erhalte ich, vier Tage nach Ihrem Schreiben vom 18. d. M., Ihren Brief vom 19. d. M. Aus dem beiliegenden von mir sehen Sie – was Sie, wie ich hoffe, schon aus dem Kabel entnommen haben – daß ich alles tue, was in meinen Kräften steht, um das alte Vertrauen des Instituts zu mir wieder herzustellen. Es tut mir besonders leid, daß Aron durch seinen Brief die Lage kompliziert hat. Ich habe ihm schon nach Erhalt Ihres ersten Briefes, sowie ich wußte, daß die Vorschläge von Brill ihrem Hauptinhalt nach von Ihnen bestätigt werden, mein Einverständnis mit den Änderungen mitgeteilt. Wenn etwas mir die gegenwärtige Konstellation, die mich, wie Sie sich denken können, aufs tiefste betrifft, erträglicher macht, so ist es Ihre Einsicht, daß die Äußerung von Aron ohne meinen Willen erfolgte. Als ich die Korrekturen bekam, war ich zunächst durch Alcans Unterdrückung der Kapiteleinteilung sehr beunruhigt, und das umso mehr, als Brill mir versichert hatte, eingreifendere Änderungen am Satz seien nach den Abmachungen mit der Druckerei nicht möglich. In dieser Situation glaubte ich mich zunächst mit dem Büro in Verbindung setzen zu müssen. Bei dieser Gelegenheit erfuhr Aron von den Korrekturen, die Brill vorgenommen hatte. Ich bedauere diese Verwicklung sehr. Nach Rücksprache mit Aron bin ich sicher, daß auch



er sie bedauert. Und wenn ich sage: ich bin gewillt, das Mißverständnis wieder gutzumachen, so halte ich an der Hoffnung fest, Sie selbst möchten sich inzwischen überzeugt haben, daß es sich in der Tat um ein solches einzig und allein handelt. In diesem Sinne habe ich mich, wie Sie es mir nahelegen, noch heute mit Brill verständigt, und ich darf aussprechen, daß mit dieser Verständigung alle Garantien für die Zukunft gegeben sind. Lassen Sie mich mit der Hoffnung schließen, das treue Bild, das Sie von meiner Beziehung zu Ihnen und von meinem Verhältnis zum Institut bisher hatten, möchte aus diesen Vorgängen ohne Trübung wieder zu Tage treten. (30. 3. 1936, an Horkheimer) Am selben Tage hatte Brill berichtet: »Ich danke Ihnen für Ihre beiden persönlichen Briefe vom 19. ct., deren Einlagen ich nach Kenntnisnahme wunschgemäß vernichtet habe. Nachdem sich nun auch gestern Benjamin entschuldigt hat (es ist mir fast schwerer gefallen, diese Entschuldigung anzunehmen als den unverdienten Vorwurf),« (– Bemerkungen wie diese beweisen Brills Integrität und jedenfalls soviel, daß er alles andere als ein unbeteiligt funktionierender Mittelsmann war –) »ist der Zwischenfall restlos erledigt, was Ihnen auch Arons Brief von neuem beweist« (s. 1014 f.). »Ich kann Ihnen garnicht sagen, wie froh ich darüber bin; nicht nur wegen der beteiligten Personen, sondern auch im Interesse einer gedeihlichen Arbeit. Deshalb als Epilog nur ganz kurz das Folgende: 1) Herzlichen Dank für Ihre Vermittlung in dieser Sache, ohne die eine Beilegung – obgleich ich im Recht war – schwierig gewesen wäre. 2) Mein aufrichtiges Kompliment, daß Sie, ohne daß ich Sie darauf hingewiesen habe, gemerkt haben, wie entsetzlich meine Situation war, daß A[ron] mir diesen ›Anklage‹brief diktierete. Ich glaube, daß der Ausdruck ›sadistische Quälerei‹ dafür nicht zu stark ist. Dagegen möchte ich Ihren Vorschlag«, (im Brief Horkheimers vom 19. 3. 1936) »daß A. sich für seine Korrespondenz eine Schreibkraft engagiere, nicht annehmen. Ich nehme diese Mehrbelastung gern auf mich, da ich nur auf diese Weise im Bilde bleiben kann, was sich hier abspielt. Auch mit Herrn Schröder möchte ich, entgegen Ihrem Vorschlag, über den Fall Benjamin nicht mehr sprechen, da die Sache ja erledigt ist und ich jede Möglichkeit von Zwischenträgereien – selbst in der besten Absicht – ausschließen möchte. Schröder hat sich gut erholt, scheint sich gut einzuarbeiten und wird Ihnen wohl selbst in diesen Tagen einige Zeilen schreiben. 3) Ihr ›Benjamin-Brief: An dem Zustand des Manuskriptes, der abscheulich und unter aller Kritik war, trifft mich keine Schuld. B[enjamin] hatte mir versprochen, einen Teil der ihm bewilligten Fristverlängerung dazu zu verwenden, das Manuskript *tadelloso* in Ordnung zu bringen und hat mich dann am letzten Tag mit einem Manuskript in dem Ihnen

bekannten Zustand überrascht. Auch hinsichtlich grammatischer und orthographischer Fehler trifft mich kein Vorwurf: Die Herren Benjamin, Aron, Honigsheim und Schröder haben das Manuskript (zuerst jeder für sich und dann alle gemeinsam) durchgesehen und corrigiert, sodaß ich mich mit diesen Dingen nicht beschäftigt habe. Daß ich bei ähnlichen Fällen in Zukunft dafür sorgen werde, daß solche Dinge nicht mehr vorkommen werden, versteht sich von selbst. Schließlich noch eine kurze Bemerkung zum Aron'schen Brief von heute: Es war natürlich völlig ausgeschlossen, daß ich Benjamin um Genehmigung der Striche fragte. Er hätte niemals eingewilligt, die Indruckgabe evtl. verweigert, und es hätte Scherereien und unverantwortliche Verspätungen gegeben. Das kann ich natürlich weder Aron noch Benjamin sagen und habe Aron deshalb (des Friedens wegen) zugegeben, daß durch vorherige Benachrichtigung B[enjamin]s der Zwischenfall vielleicht vermieden worden wäre.« (31. 3. 1936, Brill an Horkheimer) Die auf die Angelegenheit Benjamins bezüglichen Passagen im Schreiben Arons lauten: »J'ai bien reçu votre lettre du 19 ct. et je vous en remercie. Comme vous me le dites, vos explications changent beaucoup l'aspect de la question, et je jugerais aujourd'hui l'affaire autrement. J'ai pris l'initiative de ma lettre du 12 à la suite d'une conversation avec M. Benjamin qui m'avait paru très affecté par les changements apportés à son article. J'ajoute qu'il ne m'avait pas demandé d'intervenir. J'ai cru devoir le faire puisque aussi bien vous m'aviez engagé à m'adresser directement à vous, s'il venait à se produire un incident quelconque. Mon irritation tenait à un fait et à plusieurs malentendus: Un fait, M. Brill ayant reçu directement vos instructions ne m'avait pas tenu au courant. Nous sommes tombés d'accord l'un et l'autre que, en pareil cas, il est préférable de se renseigner mutuellement, même lorsqu'il n'y a pas lieu à délibération. Malentendus: J'avais cru comme M. Benjamin que vos instructions avaient eu un caractère vague et général et que M. Brill les avait dépassées ou du moins étroitement interprétées. En ce cas, en effet, il aurait convenu puisque l'accord n'avait pu se faire avec l'auteur d'en discuter en commun. Je crois comprendre d'après votre lettre que la suppression du premier chapitre avait été expressément indiquée par vous. Vous pensez bien que, si je l'avais su, je me serais garde d'intervenir. Il en va de même pour le reste: Je croyais que les changements étaient faits en tenant compte des susceptibilités du public français. Et c'est pourquoi j'ai exprimé l'opinion que ces changements n'étaient pas indispensables. Je ne connais pas assez les conditions américaines ou même plus généralement étrangères pour porter un jugement valable de manière générale. Le droit d'une rédaction à réviser un manu-

scrit ne saurait être mis en question. Ma protestation visait la forme (la décision avait été prise après le départ de M. Benjamin) et, d'autre part, elle visait la personne qui avait été chargée de cette tâche délicate. Et sur ce dernier point, j'avais tort puisque M. Brill avait été chargé uniquement d'une révision provisoire. Je pense donc qu'il ne reste plus rien de ce regrettable incident, dont ma lettre du 16 vous avait déjà montré qu'il n'était pas aussi grave que vous aviez pu le craindre d'après les termes excessifs de ma première lettre. [...] En ce qui concerne le travail de l'Institut, il n'y a pas de difficulté. Je relirai l'article de Benjamin avant de partir et on peut emporter même dans le Midi des livres à critiquer.» (31. 3. 1936, Aron an Horkheimer) Damit und mit der Erwiderung Horkheimers auf Benjamins Telegramm schien die Angelegenheit bereinigt; Horkheimer hatte geschrieben: »Mit Ihrem Telegramm haben Sie mir eine große Freude bereitet. Ich hoffe, daß Sie sich inzwischen auch mit Herrn Brill verständigt haben und kann Ihnen meinerseits versprechen, daß ich alles tun werde, damit solche Mißverständnisse sich nicht wiederholen.« (2. 4. 1936, Horkheimer an Benjamin) Alles weitere schien wie von selbst sich zu machen: »Die ›Strich-‹Angelegenheit ist nun völlig beigelegt, was ich Ihnen bereits geschrieben habe. Die Placards sind heute morgen eingelaufen, Benjamin ist bereits verständigt; ich hoffe, daß wir seine speziellen Korrekturen am Montag (es ist Samstag Abend) morgen lesen, Aron wird dann am Montag Nachmittag das Französische revidieren, sodaß die Placards am Dienstag abgegeben werden.« (4. 4. 1936, Brill an Horkheimer)

Am Dienstag jedoch sah die Situation wieder anders aus. Brill telegraphierte an Horkheimer: »Benjamin verlangt unzählige Änderungen. Hierunter Italiques statt Sperrungen. Wünscht weitere Anmerkungen insgesamt 66 Zeilen teils inhaltsfraglich. Geplante Anmerkung Seite 46« (wohl 47 f. in J<sup>1</sup> [s. 1268] = 717 f.) »Exposition auf Horkheimers Anregung kabelt.« (Telegramm vom 7. 4. 1936, Brill an Horkheimer) Tags darauf telegraphierte Horkheimer zurück: »Benjamin Italic statt Sperrungen einverstanden weil platzsparend. Genehmigt weitere Änderungen insofern Aufsatz trotzdem Seite neunundsechzig« (wohl 68 in J<sup>1</sup>) »abschließt. Einholt wegen fragwürdiger Stellen Pollocks Zensur. Sendet sofort hierher Verzeichnis sämtlicher vorgenommenen Änderungen.« (Telegramm vom 8. 4. 1936, Horkheimer an Brill) Eine Besprechung wurde einberufen, die, in Anwesenheit Friedrich Pollocks (der inzwischen aus New York in Paris eingetroffen war), Benjamins, Schröders und Brills, am 11. April stattfand. Ergebnis dieser Besprechung, die offenkundig sachlich und befriedigend für die Beteiligten, namentlich für Benjamin, verlief, war die Einigung auf die definitive Druckgestalt, die die französische

Fassung der Reproduktionsarbeit im 1. Heft des Jahrgangs 1936 der »Zeitschrift für Sozialforschung« erhalten sollte und dann in der Tat auch erhielt. Die diesbezüglichen Vereinbarungen sind durch ein Protokoll belegt, das Brill schon am Tage der Besprechung Horkheimer nach New York sandte: »In der Anlage übersende ich Ihnen [den] Durchschlag einer Aktennotiz, aus der Sie das Ergebnis der heute Nachmittag gehaltenen Unterredung mit Benjamin ersehen. Ich darf bei dieser Gelegenheit Sie nochmals bitten, die Korrektur des betr. Prospektes möglichst umgehend vornehmen zu wollen, da wir ihn sowohl für die Propaganda der Zeitschrift als auch für die B[enjamin]schen Separata benötigen.« (11. 4. 1936, Brill B[ureau] d[e] P[aris] an das Institut New York) Das beigeschlossene Protokoll hat folgenden Wortlaut: »Besprechung am 11. April 1936 im Bureau de Paris. – Anwesend Herr Pollock, Herr Benjamin, Herr Schröder, Herr Brill – Bezüglich des Benjaminschen Artikels für 1936/1 wurde Folgendes festgelegt: 1. Auf Wunsch von Herrn Benjamin werden die Sperrungen durch italiques« (i. e. Kursive) »ersetzt; Einverständnis von Herrn Pollock hierzu wurde trotz der dadurch entstehenden Mehrarbeit und Mehrkosten erteilt im Hinblick auf die große propagandistische Bedeutung des Artikels für die Zeitschrift. 2. Es wurde ferner festgelegt, daß der Zwischenraum zwischen Kapiteln zwei Zeilen betragen soll, derjenige zwischen anderen Absätzen eine Zeile. Es entsteht dadurch ein Zeilenmehrbedarf von  $17 \times 2 = 34$  Zeilen für die Kapitelabsätze und  $28 \times 1 = 28$  Zeilen für die anderen Absätze, zusammen also rund 62 Zeilen. Der durch den italiques-Satz eingesparte Raum beträgt 35 Zeilen. Wegen der restlichen Differenz soll versucht werden: Entweder den Satzspiegel um eine Zeile pro Seite zu vergrößern, oder den Durchschuß innerhalb des B.schen Artikels zu verringern; falls dies nicht ausreicht, werden einige Besprechungen herausgenommen, und zwar zuerst die von NY mit Brief vom 27. März bezeichneten, und wenn auch dies nicht ausreicht, andere, von Herrn Pollock zu bezeichnende. Diese letzteren werden aus dem ökonomischen Teil genommen, der eine Note erhält, daß in Anbetracht der Mandelbaum'schen umfangreichen Besprechung [s. Zeitschrift für Sozialforschung 5 (1936), 99–103] der ökonomische Teil diesmal erheblich gekürzt werden mußte. 3. In Anbetracht des Raummangels wurde von einer Aufnahme der von Benjamin nachträglich gewünschten Anmerkungen« (vermutlich einer Anzahl der in die »Zweite Fassung« eingegangenen) »Abstand genommen; von einer ursprünglich in Erwägung gezogenen Streichung einer bereits vorhandenen Anmerkung wurde abgesehen« (wohl der umfangreicheren im Abschnitt VI des französischen Texts; s. Zeitschr. f. Sozialforsch., 1936/1, 47 f.; entsprechend Anhang, 717 f.,

Anm. 3). »4. Damit jegliches Mißverständnis bei Indruckgabe ausgeschlossen ist, wird Herr Benjamin zusammen mit Herrn Brill die vorzunehmenden Änderungen mit Mandel besprechen. Herr B. lehnt ausdrücklich irgendwelche Verantwortung für evtl. trotz Rücksprache vorkommenden Fehler ab. 5. Im Hinblick auf die große propagandistische Bedeutung dieses Artikels für die Zeitschrift soll ausnahmsweise eine Sonderdruck-Auflage von 200 Stück angefertigt werden. Aus den gleichen Gründen wird ein Spezialumschlag angefertigt. Alcan soll nach den unter 6) gegebenen Richtlinien Einbandmuster herstellen, die außer NY und Herrn Pollock auch Herrn Benjamin vorzulegen sind, dessen evtl. Wünsche nach Möglichkeit berücksichtigt werden sollen. 6: Der Einband des Sonderdruckes« (= J<sup>2</sup>; s. 1268) »wird wie folgt aussehen: Seite 1: Autor und Titel des Aufsatzes, nebst einem Zusatz, der ungefähr lautet: *Extrait de la Zeitschrift für Sozialforschung, publiée par Max Horkheimer au nom de l'Institut de Recherches Sociales*. Seite 2: Entspricht der ersten Seite des an Herrn Horkheimer geschickten Dreisprachen-Prospektes von Alcan. Seite 3: Entspricht der zweiten Seite des vorerwähnten Prospektes. Der freibleibende Raum soll durch die Erscheinungsdaten (genau wie in den grünen Blättern, zweite Seite, a. E., der zuletzt angefertigten Sonderdrucke Horkheimer) ausgefüllt werden. Seite 4: Entspricht der vierten Seite des vorerwähnten Prospektes, aber ohne *Bulletin de commande*.« Diesen Vereinbarungen gemäß ging die Reproduktionsarbeit unter dem Titel *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* bei Alcan endgültig in Satz. Wenige Tage später schrieb Benjamin an Kitty Marx-Steinschneider: Es wird Sie nicht verwundern, wenn ich windstille Stunden wähle, um Ihnen von mir zu erzählen. Die sind nicht häufig und brauchen es nicht zu sein. – Es ist inzwischen Frühling geworden; das Lebensbäumchen indessen kümmert sich garnicht um die Jahreszeit, weigert sich, die geringsten Blüten zu tragen und bildet allenfalls kleine Früchte. Einige wenige Naturfreunde schauen zu deren letzter hinauf [scil. der Reproduktionsarbeit], die Ihnen ja bereits angesagt worden ist. Sie wird Ihnen in französischer Textverpackung in ungefähr einem Monat ins Haus kommen. Was die Naturfreunde angeht, so ist es ein zusammengewürfeltes Grüppchen – bestehend aus einigen Emigranten, ein oder zwei französischen Amateuren, einem Russen, der den Kopf zu der Sache schüttelt und einigen Personen verschiedenen Herkommens und Geschlechts, die weniger der Frucht als dem Bäumchen Neugier bezeigen. – In diesem Sinnbildchen erhalten Sie einen ziemlich genauen Begriff von den derzeitigen Produktionsbedingungen. Eigentlich gesprochen hat erst die Leitung der ungemein schwierigen Übersetzungsarbeit, dann die Bereinigung redaktioneller und technischer Verwickelungen

in den letzten zwei Monaten den Hauptteil meiner Kraft (wenn schon nicht meiner Zeit) beansprucht. Für vielen Verdruß, der mit solchen Interventionen fast immer verbunden ist, bin ich durch den Reiz entschädigt, der mit der Beobachtung der frühesten, an charakteristischer Prägung oft der spätern gleichsam offiziell überlegenen, Reaktionen auf eine derartige Arbeit verbunden ist. Ich hätte fast Grund, aus ihnen zu schließen, daß sie dort, wohin sie zuständig ist, in Rußland, am wenigsten ausrichten wird. Dagegen wird hier einiges in die Wege geleitet, um die Arbeit Gide, Paul Valéry und andern unter den wichtigsten Schriftstellern Frankreichs auf eine ihr entsprechende Weise zu präsentieren. Sie wird ein programmatisches Begleitschreiben erhalten, an dem ich eben jetzt arbeite [dazu s. »Paralipomena und Varia zur zweiten Fassung von *Das Kunstwerk* . . .«, 1049 ff.]. (Briefe, 709 f.) Zwischen Mitte und Ende April hatte Benjamin die letzten Korrekturbögen gelesen. Seine Zufriedenheit mit der Druckgestalt der Reproduktionsarbeit, aber vor allem auch mit der anlässlich von Pollocks Anwesenheit in Paris erfolgten Regulierung seiner persönlichen Verhältnisse, drückte er in einem Dankschreiben an Horkheimer aus: *Ich habe Ihnen noch vielmals für Ihren Brief vom 21<sup>ten</sup> April zu danken und freue mich, daß Sie seit meinem Telegramm alles bereinigt wußten. Inzwischen sind die ergänzenden Briefe längst in Ihrer Hand. Nun habe ich seit kurzem die neuen Korrekturen erhalten. Sie stellen ein ausgezeichnetes Satzbild – jedenfalls genau dasjenige dar, das mir von Anfang an für diese Arbeit vorgeschwebt hat. Ich bin sehr froh, daß unsere gemeinsame Sorgfalt – noch zuletzt hat sich Herr Pollock der Sache sehr angenommen – zu diesem Ergebnis geführt hat, das auch in Ihren Augen, hoffe ich, die Mühe vergessen macht. Mit Herrn Pollock habe ich bei seinem zweiten Aufenthalt neben meinen Arbeiten meine persönlichen Verhältnisse noch einmal ausführlich berühren dürfen. Ich habe allen Grund, ihm – und Ihnen, denn es geschah gewiß mit Ihrem Einverständnis – für die Form dankbar zu sein, in der er mir das ermöglicht hat. Er bat mich, Sie nur kurz von der Tatsache dieser Aussprache zu unterrichten und will Ihnen den Inhalt des Gesprächs selbst mitteilen.* (28. 4. 1936, an Horkheimer)

Diese Dankbarkeit zur Maske zu verzerren, hinter der Gefügigkeit sich versteckte, der schließlich ihr Lohn ward, konnte nur solchen einfallen, die über die prinzipiellen, aber auch die besonderen historischen und geographischen Schwierigkeiten sei's geflissentlich, sei's ahnungslos hinwegsehen, unter denen wissenschaftliche und redaktionelle Kooperation in »neuen organisatorischen Formen« (1007 f.) wie denen des Instituts und der Zeitschrift für Sozialforschung sich vollzog – Formen, die bei aller Differenz und Empfindlichkeit von Individuen

dennoch die »grundsätzliche Solidarität« (1008) des um kritische Theorie der Gesellschaft bemühten Kollektivs selber bewährten. An dieser von Horkheimer wie von Benjamin stets wieder bekundeten Solidarität können auch die Differenzen nicht zweifeln machen, die bei der Bemühung um eine publikable Gestalt der Reproduktionsarbeit aufgetreten waren – so sehr sie in diesem Fall durch die besonderen Umstände verschärft erscheinen. War die redaktionelle Kooperation mit dem Institutsmitglied Benjamin (zur Redaktion der Zeitschrift des Instituts zählten, neben Horkheimer, Erich Fromm, Leo Löwenthal, Herbert Marcuse, Friedrich Pollock u. a. – Adorno erst seit 1938 –) bei der Herstellung des Kunstwerk-Textes durch Komplikationen erschwert, dann deshalb, weil die Intervention gleich zweier nicht unmittelbar zuständiger Mitarbeiter des Pariser Bureaus Benjamin, den Autor und den Mitarbeiter der engeren Gruppe des Instituts, mit Grund irritieren mußte – solange jedenfalls, wie diese Intervention nicht doch, so bei der anscheinend »illoyalen« Brills (s. 996), sich nachträglich als von Horkheimer – und der übrigen Redaktion – autorisiert (s. 993 und 998 ff.), und, so bei der »apologetischen« Arons (s. 992 und 995 f.), als deplaciert herausstellte. Im gleichen Augenblick konnte denn auch, was Benjamin als demütigender und nach Verteidigung förmlich rufender Eingriff vorkam, ihm auf das minder dramatische Ausmaß diskutabler und einsehbarer und deshalb auch explicite von ihm gebilligter Korrekturen (s. 1011 und 1012) sich reduzieren. Offenkundig hatten die »politischen fraglichen Stellen« (991), die in der damals vorgezeichneten Situation eher als politische Reizworte denn als theoretische Begriffe sich auswirkenden Termini »Faschismus«, »Kommunismus«, ja noch »Sozialismus« (der denn freilich erhalten blieb; s. 998); hatten die »politisch exponierten Sätze« (1007) und namentlich der erste Abschnitt der Arbeit, der in einem »wissenschaftlichen Organ« (997) nur zu leicht als »politisches Bekenntnis verstanden werden« (999) und »Pressediskussionen« (997) provozieren konnte, mit der weiteren Folge »ernsthafter Bedrohung« (a. a. O.) der wissenschaftlichen Arbeit des Instituts und seiner einer großen Zahl von Verfolgten und Emigranten gewidmeten Hilfsaktionen; offenkundig hatten die mit alledem verknüpften und nicht leichtsinnig zu erprobenden Risiken längst den Gegenstand mündlicher Unterredungen gebildet. Daher hatte sich, wann immer dann bei den brieflichen Auseinandersetzungen die Rede wieder darauf kam, sehr bald auch das Einverständnis hergestellt, wenn nämlich nur einmal die in der räumlichen wie in der arbeitsteiligen Trennung begründeten »Mißverständnisse« (1012, 1013, 1014) ausgeräumt waren. Davon, daß dieses Einverständnis von etwas anderem als von den gemeinsam auszutragenden, den schwierigen gesamtgesellschaftlichen Arbeitsbedingungen der

Beteiligten erzwungen gewesen wäre, kann schlechterdings nicht die Rede sein. Die Überrepräsentation der Vorgänge bei Herstellung des Kunstverkaufsatzes durch Briefzeugnisse arbeitsorganisatorischen und redaktionellen Charakters und das Manko an Belegen inhaltlicher Diskussion verfälschen nur zu rasch den Eindruck zuungunsten jenes treueren »Bildes« von Benjamins »Beziehung zu Horkheimer« und seinem »Verhältnis zum Institut«, von dem er selber schon Ende März 1936 sich erhoffte – und wahrlich sich versprechen konnte –, daß es »aus diesen Vorgängen ohne Trübung wieder zu Tage treten« möchte (1013).

*Aufnahme der Arbeit, zweite deutsche Fassung und Bemühungen um Publikation in Rußland sowie um weitere Übersetzungen*

Auf Adornos großen Brief vom 18. 3. 1936, mit dem dieser in die inhaltliche Diskussion der Reproduktionstheorie eingetreten war, hatte Benjamin noch im Laufe des März geantwortet: *Haben Sie den herzlichsten Dank für Ihren langen und aufschlußreichen Brief vom 18<sup>ten</sup>. Er eröffnet eine Fülle von Perspektiven, deren gemeinsame Erforschung zum Gespräch ebenso sehr einlädt, wie sie sich dem brieflichen Gedankenaustausch gegenüber spröde erweist. Darum soll für den Augenblick nur Eines ausgesprochen sein: Die Bitte, doch eingehend zu überlegen, ob Sie es nicht würden ermöglichen können, Ihre Rückreise über Paris zu legen? Ich halte unsere Begegnung gerade jetzt für erwünschter und fruchtbarer als je. Sie würde mir zudem aus persönlichen Gründen jetzt besonders am Herzen liegen. Wenn wir auch nur zwei Tage zu unserer Verfügung hätten, so könnte das der Arbeit von Monaten förderlich sein. Schreiben Sie mir ein Wort! Und nehmen Sie auch zum Schluß noch einmal den vorläufigsten Dank für Ihre Zeilen.* (o. D. [Ende März 1936], an Th. W. Adorno) Eine Begegnung zwischen Benjamin und Adorno ist anscheinend nicht zustande gekommen, denn dieser schrieb am 28. Mai aus London: »Es ist eine recht geraume Zeit vergangen, seit wir zuletzt von einander gehört haben. Mein Anteil an dem Schweigen jedenfalls ist einzig der furchtbaren Last an Arbeit zuzuschreiben, die immer noch auf mir liegt. Sehr begierig wäre ich, Ihre Erwiderung auf meinen Brief zur Filmarbeit zu wissen. Es liegt ja unterdes zur Debatte ein anderes Dokument vor, meine Jazzarbeit, deren enge Beziehung zur Ihren ja evident ist – so eng, daß mir daran liegt, festzuhalten, daß die gesamte Konzeption der Arbeit, insbesondere auch die Stelle über den Excentric und die Kritik der vergeblichen Kollektivarbeit im Jazz, früher liegt als meine Kenntnis Ihrer Arbeit. Sie haben unterdessen das Résumé kennengelernt und bei der franzö-



sischen Fassung des Résumés mitgewirkt: dafür möchte ich Ihnen besonders danken. Es wäre mir aber sehr daran gelegen, daß Sie den Text selber, von dem selbstverständlich das Résumé keinerlei Vorstellung gibt, recht bald kennen lernten. Er ist derzeit in Paris in Druck, jetzt wahrscheinlich schon ausgedruckt.« [Er erschien, unter dem Pseudonym Hektor Rottweiler, in der »Zeitschrift für Sozialforschung« 5 (1936), 235-259] »Lassen Sie sich doch bitte unter Beziehung auf mich einen Abzug geben oder, wenn das nicht tunlich ist, das Schreibmaschinenmanuskript.« (Am Rande dieses ersten Abschnittes des Briefs finden sich folgende drei Notizen von Benjamins Hand: *Filmbriefantwort mit der Stellung zur Jazzarbeit kombinieren. Filmbrief* (scil. vom 18. 3. 1936, S. 1000-1006) *nochmals heranziehen (bei den Arbeitspapieren?)*; *auf die Lücken meiner eigenen Arbeit hinweisen: mangelnde Kritik der kapitalistischen Basis der Filmproduktion und Jazztext*) Gegen Ende des – längeren – Briefes heißt es: »Gestern erhielt ich die Z[eitschrift] f[ür] S[ozialforschung]: zur französischen Fassung Ihrer Arbeit möchte ich mich erst nach genauester Lektüre äußern. Prima vista macht die Übersetzung einen ganz vortrefflichen Eindruck.« (Am Rande die vermutlich auf die unbearbeitet gebliebenen Aufzeichnungen zur ersten und zweiten Fassung des Kunstverkaufsatzes, 1039-1051, zu beziehende Benjaminsche Notiz *Paralipomena*) Im letzten Absatz des Briefes schreibt Adorno: »Gestern sah ich Reinhardts Sommernachtstraum-Film, ein Greuelmärchen, das einen Beweis e contrario für Ihre Theorie und besonders die Werfelstelle darin liefert.« (S. 448, 487 und 721) »Freilich einen sehr dialektischen Beweis: denn die Ambition des Films aufs ›Auratische‹ führt selber unaufhaltsam zur Vernichtung der aura. Ähnlich etwa wie der gefilmte Manet in Anna Karenina. Man muß gestählte Nerven haben, um diese Art der Liquidation zu ertragen.« (Am Rande die Benjaminsche Notiz *Sommernachtstraum*) (28. 5. 1936, Adorno an Benjamin) Benjamin antwortete Anfang Juni: *Diese Antwort auf Ihren Brief vom 28<sup>ten</sup> Mai, für den ich Ihnen herzlich danke, hat nichts Definitives. Sie werden sehen, daß die sachlich bedeutungsvollsten Probleme in ihr verhältnismäßig am kürzesten kommen. Das hat mehrere Gründe. An erster Stelle steht dabei die Aussicht, welche Sie mir auf eine Begegnung am Monatsende eröffnen. [...] Nachdem der Druck, der so lange infolge meiner ökonomischen Situation auf mir gelegen hatte, sich gelöst hatte, trat das in solchen Fällen nicht Ungewöhnliche ein: die Nerven gaben, im Zustande der Entspannung, nach. Ich fühlte, daß meine Reserven erschöpft waren. [...] Aber brauchen Sie eine Versicherung, daß ich an der Solidarität festhalte, die Sie mir gerade in der letzten Zeit so tief bewährt haben? Ich hatte gehofft, Ihnen heute eine kleine Beilage in Gestalt mehrerer Paralip-*

pomena zu der Filmarbeit anvertrauen zu können. Aber ich habe noch keine Abschrift von ihnen. Im übrigen würden sie in jenen großen Zusammenhang unserer letzten Arbeiten gehören, in den ich nicht eintreten will, ehe ich Ihren Jazzaufsatz gelesen habe, dessen Exposé mir große Erwartungen macht. Leider verfügt das pariser Büro im Augenblick weder über ein Manuscript noch über die Fahnen. Anfang nächster Woche soll mir jedoch der Text zur Verfügung stehen. Bis dahin möchte ich auch ein näheres Eingehen auf Ihren großen Brief über die kunsttheoretische Arbeit (s. 1000–1006) zurückstellen – und lieber noch etwas länger – nämlich bis zu unserer, hoffentlich bevorstehenden, Begegnung. Ich kann mir diesen Brief jedenfalls aus meinen Papieren nicht mehr wegdenken. Seine Positionen sind mir auch da klar, wo sie in Gegensatz zu den meinen treten. Alles Einzelne will auf sehr behutsame Weise ausgemacht sein. Unbedingt einleuchtend ist mir Ihr Hinweis auf Mallarmé, an dessen Werk in der Tat ein ritualfreier und rein dialektischer Aspekt der Kunst, wenn überhaupt, am ehesten zu vergegenwärtigen wäre. [...] Ich habe in der letzten Zeit eine Arbeit über Nikolai Lesskow (s. Bd. 2) geschrieben, die, ohne im entferntesten die Tragweite der kunsttheoretischen [scil. der Reproduktionsarbeit] zu beanspruchen, einige Parallelen zu dem »Verfall der Aura« in dem Umstande aufweist, daß es mit der Kunst des Erzählens zu Ende geht. (4. 6. 1936, an Th. W. Adorno) In einem Brief vom 30. 6. 1936 ging Benjamin sodann auf das Verhältnis seines Kunstwerk-Aufsatzes zu Adornos Arbeit »Über Jazz« ein: Ich habe Ihren Jazz-Aufsatz in den Fahnen gelesen. Überrascht es Sie, wenn ich Ihnen sage, daß ich ungeheuer erfreut über eine so tiefgehende und so spontane Kommunikation unserer Gedanken bin? Einer Kommunikation, von der Sie mir nicht zu versichern brauchten, daß sie bestanden hat ehe meine Arbeit über den Film Ihnen vorlag. Ihre Betrachtungsweise hat eine Durchschlagskraft und Ursprünglichkeit wie sie nur die vollkommene Freiheit im produktiven Prozeß mit sich bringt – eine Freiheit, deren Praxis bei Ihnen sowohl wie bei mir die tiefgehenden Übereinstimmungen unserer Anschauungsweise gradezu zum sachlichen Beweisstück macht. In Erwartung unserer bevorstehenden Begegnung will ich auf Einzelheiten Ihrer Arbeit kaum eingehen. Immerhin will ich es nicht auf die lange, ja nicht einmal auf die kurze Bank schieben, Ihnen zu sagen wie sehr mir der Komplex »Chockwirkung« im Film durch Ihre Darstellung der Synkope im Jazz erhellt wurde. Ganz allgemein scheint mir, daß unsere Untersuchungen wie zwei Scheinwerfer, die von entgegengesetzten Seiten auf ein Objekt gerichtet werden, Umriss und Dimension der gegenwärtigen Kunst in durchaus neuer und sehr viel folgenreicherer Weise erkennbar machen als das bisher erzielt wurde. Alles – und das heißt vieles –

*andere im Gespräch.* (30. 6. 1936, an Th. W. Adorno) – Eine andere – briefliche – Reaktion auf die Reproduktionsarbeit erfuhr Benjamin von Alfred Cohn. In seinem – Ende Juni geschriebenen – Dankesbrief, der vor allem auch wegen des Berichts über die Reaktion der parteilich organisierten linken Schriftsteller auf die Kunstwerkarbeit von großem Belang ist, heißt es: *Am meisten von allem, was Du zu meiner Arbeit schreibst, hat mich gefreut, daß Du trotz ihrer neuen, vielfach gewiß auch überraschenden Tendenz ihre Kontinuität mit meinen frühern Versuchen erkannt hast – eine Kontinuität, die wohl vor allem darin begründet ist, daß ich mir durch all die Jahre hindurch einen immer genauern und kompromißlosern Begriff von dem, was ein Kunstwerk ist, zu machen gesucht habe. Mein Versuch, die Arbeit unter den hiesigen emigrierten Schriftstellern zur Debatte zu stellen, war zu sorgfältig vorbereitet, um nicht einen reichen informatorischen Ertrag zu bringen. Dieser war aber nahezu sein einziger. Am interessantesten war das Bestreben der Parteimitglieder un[ter] den Schriftstellern, wenn schon nicht den Vortrag so die Debatte meiner Arbeit zu hintertreiben. Das gelang ihnen nicht und so beschränkten sie sich darauf, die Sache schweigend zu verfolgen, soweit sie ihr nicht ganz fern blieben. Es ist der Instinkt der Selbsterhaltung, der in solchen Fällen die Mängel der Auffassungsgabe kompensiert: diese Leute fühlen ihren so wohl eingespielten belletristischen Betrieb durch mich gefährdet, dürfen sich aber eine Auseinandersetzung mit mir sowohl vorläufig sparen als auf die Dauer nicht zutrauen. Im übrigen dürfen sie sich wohl mit einigem Recht solange in Sicherheit wiegen als auch Moskau das A und O der Literaturpolitik in der Förderung linker Belletristik erblickt, wie die neue Gründung »Das Wort« es mich fürchten läßt. Genaueres über diese Zeitschrift [ihre erste Nummer erschien Juli 1936 in Moskau; Benjamin versuchte im Mai, die unterdessen wohl abgeschlossene, eher zu diesem Zweck eigens abzuschließende »Zweite Fassung« der Reproduktionsarbeit beim »Wort« unterzubringen; s. 1026] werde ich in kurzer Zeit von Brecht, der mit [Lion] Feuchtwanger und [Willi] Bredel zu ihrem Redaktionskomitee gehört, vernehmen. Ich denke, daß ich im Laufe des Juli nach Dänemark [scil. zum Sommeraufenthalt bei Brecht in Svendborg] fahre. (Briefe, 715 f.) Begierig zeigte sich auch Horkheimer, von den ersten Wirkungen der Reproduktionsarbeit zu erfahren. »Haben Sie »extreme« Äußerungen über Ihren Aufsatz gehört? Ich bin sehr gespannt darauf, wie er bei den Franzosen aufgenommen wird«, heißt es in einem Brief an Benjamin vom 13. 7. 1936. Benjamin, inzwischen in Svendborg, antwortete am 10. August: *Über die Auswirkungen meines Aufsatzes im letzten Heft der Zeitschrift wollte ich Ihnen schon ehe ich den ersten Ihrer beiden Brie-**

fe bekam, kurz schreiben. Die interessanteste habe ich im Wortlaut noch nicht zu Gesicht bekommen. Es ist eine Äußerung von [André] Malraux auf dem Londoner Schriftstellerkongreß vom vorigen Monat, bei dem er das Hauptreferat hatte. [...] Malraux ist vor dem Kongreß auf meine Überlegungen eingegangen und hat mir dies bei einem Zusammentreffen in Paris bekräftigt. Er ging soweit, mir eine genauere Bezugnahme auf den Aufsatz in seinem nächsten, offenbar theoretischen, Buch in Aussicht zu stellen. Natürlich würde ich mich darüber freuen. Man darf aber nicht vergessen, daß Malraux sehr temperamentvoll ist; nicht jeder seiner oft impulsiven Vorsätze kommt zur Ausführung. Der Aufsatz hat weiter Anlaß zu einer Aussprache zwischen Jean Wahl und Pierre Jean Jouve, der ein bedeutender Dichter ist, gegeben. Ich war nicht zugegen; es ist mir davon berichtet worden. Der Buchhändler Ostertag vom Pont de l'Europe erzählte mir, das Heft der Zeitschrift sei, mit Hinweis auf meinen Aufsatz, mehrfach bei ihm gekauft worden. Schließlich weiß ich, daß Jean Paulhan, der Redakteur der N[ouvelle] R[evue] F[ranaçaise], nachhaltig auf die Arbeit hingewiesen worden ist. Man hat ihm nahe gelegt, in seiner Zeitschrift mit einer Notiz auf sie einzugehen. Ob er es tun wird, ist mir zweifelhaft. Der Kreis um die NRF ist von jener Impermeabilität, die eine ganz bestimmte Art von Zirkeln seit jeher, und dreifach, wenn es literarische sind, kennzeichnet. (Briefe, 716 f.) Am 11. August schrieb er an Kraft. Der Brief gibt unter anderem Aufschluß über Benjamins Bemühungen, die seit Januar 1936 erfolglos angestrebte Publikation der Reproduktionsarbeit in Moskau, jetzt durch Brechts Vermittlung, doch noch zu erreichen. Gestern traf das zweite Heft des »Wort« [...] hier ein. Brecht war, wie Sie sich denken können, sehr unwillig in dem ungezeichneten und daher die Verantwortlichkeit der Redaktion, der auch er angehört, angehenden »Vorwort« einige sehr törichte und respektlose Worte über Kraus [anläßlich seines Todes am 12. Juli 1936] zu lesen. [...] Ob unter Umständen wie den angedeuteten die Redaktion des »Wortes« ihre gegenwärtige Zusammensetzung lange beibehalten wird, weiß ich nicht. Ich wäre daran interessiert, daß sie es wenigstens solange tut, bis der Versuch, den nur Brecht unternehmen kann, meine Arbeit über das »Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« in deutscher Fassung dort erscheinen zu lassen, gemacht worden ist. (Briefe, 720 f.) Diesem von Benjamin erhofften Versuch – wie Brecht selbst über die Reproduktionsarbeit dachte, darüber belehrt eine Eintragung im unterdessen veröffentlichten »Arbeitsjournal«, die, wäre sie Benjamin bekannt gewesen, ihn jeglicher Illusion beraubt hätte: »b[enjamin] hat das«, »was er a u r a nennt« und daß »diese [...] in letzter zeit im zerfall sein [soll]«,

»bei der analyse des films entdeckt, wo aura zerfällt durch die reproduzierbarkeit von kunstwerken. alles mystik, bei einer haltung gegen mystik. in solcher form wird die materialistische geschichtsauffassung adaptiert! es ist ziemlich grauenhaft.« (Bertolt Brecht, Arbeitsjournal. Erster Band 1938 bis 1942, hg. von Werner Hecht, Frankfurt a. M. 1973, 16 [25. 7. 1938]) —, diesem Versuch war Benjamins eigner bereits im März 1936 vorhergegangen, den er mit einer Reise Grete Steffins nach Moskau verknüpfte. An die Mitarbeiterin Brechts hatte er damals geschrieben: *Ich darf [...] auf Ihre Bereitwilligkeit zurückkommen, wenn Sie nach Moskau hereinfahren, sich meines bei Reich befindlichen Manuskripts [scil. des Typoskripts der »Ersten Fassung«, wahrscheinlicher dessen, das der ersten französischen Fassung zugrundelag; s. 985] anzunehmen. Der französische Text der Arbeit, deren deutscher bei Reich ist befindet sich augenblicklich im Druck und wird in der »Zeitschrift für Sozialforschung« erscheinen. Stuart Gilbert, der Übersetzer von Joyce, bemüht sich zur Zeit in London um einen englischen Übersetzer [dieser wurde, ob durch Gilbert, ob durch einen andern, in Pierre Leyris gefunden, erschienen ist die Übersetzung nicht; s. 1028]. Natürlich wäre mir außerordentlich viel daran gelegen die Arbeit in Rußland erscheinen zu sehen. Und warum das natürlich ist werden Sie verstehen wenn Sie sie gelesen haben. Ich bitte Sie sehr darum das zu tun. Sie werden danach besser als ich sehen können ob die Arbeit in Rußland Publikationschancen hat. Ich denke mir darüber, unmaßgeblich, das Folgende: Die Fragestellung von der ich ausgehe müßte in Rußland auf das größte Interesse stoßen. Gegen meine Methode sehe ich vom Standpunkt der materialistischen Dialektik keine Einwände. Dagegen lasse ich dahingestellt, wie weit man in den Schlußfolgerungen mit mir übereinstimmen wird. Einen Brief, den mir Reich am 19. Februar schrieb, möchte ich zur Beurteilung dieser letzten Frage nur sehr bedingt heranziehen. Ich glaube ich tue gut, Sie zu bitten ihm gegenüber über diesen Brief garnicht oder nur ganz oberflächlich informiert zu sein. Er ist ablehnend; und zwar auf unfruchtbare Art. Methodische Einwände erhebt Reich nirgends. Und aus dem Brief geht nur hervor, daß ihm die Sache »zu weit« geht; daß es sich wohl »nicht ganz so« verhalten dürfte, usw. Sein Brief ist keine Grundlage für die Diskussion und ich weiß noch nicht recht was ich ihm antworten werde. Aber die Antwort eilt wohl nicht. Sie eilt umso weniger als Reich wahrscheinlich, selbst wenn er es wollte, nicht allzuviel für die Veröffentlichung der Arbeit würde tun können. Mir wäre daran gelegen, daß [Sergej] Treťjakow die Arbeit zu lesen bekommt. Das war von vornherein [Slatan] Dudows Vorschlag der von der Sache sehr viel hält und mir gleich voraussagte, daß Reich nicht auf sie eingehen würde. Ich vermute,*

daß Sie Tretjakow gut kennen und ihm das Manuskript geben könnten. Bei alldem wäre mir daran gelegen, daß sich das Manuskript nicht verliert. Vielleicht ist sein Erscheinen in Rußland nur eine Zeitfrage. Was den deutschen Text betrifft, so würde ich ihn gern in der »Internationalen Literatur« [einer seit 1930 in Moskau erschienenen, von Johannes R. Becher redigierten deutschsprachigen Zeitschrift] gedruckt haben. Zu diesem Zweck werde ich ihn mehreren Genossen vorlesen, mit denen ich darüber diskutieren werde. Auf der Grundlage dieser Diskussion wird dann eine öffentliche Verhandlung im hiesigen [scil. Pariser] Schriftstellerschutzverband anberaumt werden [darüber s. 1023]. (4. 3. 1936, an Grete Steffin) Mit dem deutschen Text, von dem Benjamin spricht, ist zweifelsohne die »Zweite Fassung« der Reproduktionsarbeit – oder doch eine Vorstufe davon – gemeint, die Version, mit der Benjamin bereits während der Übersetzungsarbeit an der »Ersten Fassung« – oder vielmehr der aus ihr entstandenen, verlorenen, die der französischen Fassung zugrundelag – beschäftigt war, ganz sicher mit dem Blick auf die Publikation in Rußland. Diesen deutschen Text hatte Reich in Moskau noch garnicht in Händen, er war in dem Brief an Grete Steffin gewissermaßen angekündigt, der jedoch in Moskau nicht an die Adressatin gelangt sein dürfte. In einem späteren Brief Benjamins an Grete Steffin, geschrieben Ende Mai, heißt es: *In großer Eile will ich Sie nur eben zu Ihrer glücklichen Ankunft in London beglückwünschen [...]* Es scheint, daß kaum eine einzige der zahlreichen Nachrichten, die ich Ihnen in die [Sowjet-]Union geschickt habe, Sie erreicht hat. In meiner letzten, die Ihnen ebenfalls entgangen sein wird, bat ich Sie schließlich, das Manuskript meiner Arbeit [scil. das bei Reich befindliche] statt es an Tretjakoff zu leiten lieber Brecht mitzubringen. Das Schlimme ist, daß ich im Augenblick kein Exemplar des deutschen Textes besitze; mit dem französischen, der jetzt erschienen ist, kann Brecht nichts anfangen. Sowie ich ein deutsches Exemplar habe, sende ich Ihnen eins. Dieser wie der vorhergehende Satz können durchaus bedeuten, daß die Arbeit an der »Zweiten Fassung« noch garnicht abgeschlossen war, oder zumindest, daß es noch kein Typoskript von dieser Fassung gab; die Existenz eines solchen ist brieflich erst 1938 eindeutig bezeugt (s. 1032). Von dem Gedanken an eine Publikation der Arbeit in der »Internationalen Literatur« war Benjamin inzwischen abgerückt. Jetzt heißt es: *Ich brauche nicht zu sagen wie viel mir daran läge, den deutschen Text im [zu diesem Zeitpunkt mit seiner ersten Nummer noch garnicht erschienenen] »Wort« erscheinen zu sehen. Zunächst müßte man freilich feststellen, ob die Zeitschrift überhaupt die räumliche Möglichkeit hat, einen 50–60 Schreibmaschinenseiten umfassenden Beitrag zu veröffentlichen.* Die überliefer-

ten Typoskripte der »Zweiten Fassung« zählen 52 (= T<sup>2</sup>; s. »Überlieferung«, 1056) und 60 (= T<sup>1</sup>; s. a. a. O.) Schreibmaschinenseiten. Dies, fährt Benjamin fort, *muß ja jetzt schon feststellbar sein. Bitte schreiben Sie mir eine Zeile darüber.* (28. 5. 1936, an Grete Steffin) Wie die im November erneut vorgetragene Bitte beweist, war, wenn überhaupt etwas in der Angelegenheit geschah, diese, trotz der von Benjamin auf Brecht gesetzten Hoffnung – oder gerade wegen deren Vergeblichkeit, wie Brechts Tagebucheintrag über die Reproduktionsarbeit wohl beweisen könnte – dilatorisch behandelt worden. Benjamin schrieb an Grete Steffin: *Geben Sie mir bitte, wenn irgend möglich auch Nachricht wie es denn um »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« beim »Wort« bestellt ist. Mittlerweile sollte man Bredel [Brechts und Feuchtwangers Mitredakteur] wohl zu einer Stellungnahme bewegen können. Sprechen Sie doch noch einmal mit Brecht darüber.* (4. 11. 1936, an Grete Steffin) Fünf Wochen später, nachdem eine Stellungnahme noch immer nicht erfolgt war, vertagte Benjamin seine Hoffnung fürs erste. Anlässlich seiner Ankündigung des zweiten *Pariser Brief[es]* (s. Bd. 3, 495-507) schrieb er: *Im übrigen haben die Leute [scil. vom »Wort«] noch immer keinen Bescheid über meine Reproduktionsarbeit kundgegeben. Nun muß das wohl ruhen, bis Brecht selbst hinkommt [scil. nach Moskau]. Oder glauben Sie, es sei zweckmäßig, Maria Osten, die wieder zurück ist, davon zu schreiben? Ich halte das nicht für gewiß.* (12. 12. 1936, an Grete Steffin) Endlich, im Frühjahr 1937, äußerte sich einer der Redakteure: *Bredel hat mir gerade des Umfangs wegen ablehnenden Bescheid über »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« zukommen lassen. Daß diese Begründung den eigentlichen Sachverhalt, dessen Benjamin sich nach der Erfahrung mit der Diskussion linker Schriftsteller wohl bewußt sein konnte (s. 1023), eher verschleierte, wollte er sich freilich, wenigstens Grete Steffin gegenüber, nicht eingestehen. Jedenfalls ließ er, wie die Fortsetzung des Briefes beweist, nichts unversucht, um die Publikation anderer Arbeiten im »Wort« dennoch zu erreichen. Unverdrossen habe ich ihm [scil. Bredel], wie Sie aus dem beiliegenden Brief sehen, gleich neue Vorschläge gemacht; dazu einen Gesang angestimmt, wie ihn wohl die Sirenen hätten erschallen lassen, wenn sie Geld von Odysseus hätten bekommen wollen. Es wäre sehr schön und höchst wahrscheinlich erfolgreich, wenn Sie ihn zart würden begleiten wollen.* (26. 4. 1937, an Grete Steffin; s. den Brief an Bredel, Bd. 3, 676 f.) Ob nun mit dem begleitenden Gesang oder ohne ihn: abgesehen vom ersten *Pariser Brief* druckte »Das Wort« keine Arbeit Benjamins. – Ebenso wenig wie eine Publikation der Reproduktionsarbeit in Rußland zustandekam, ist es zu einer in englischer Sprache gekommen. Die Bemü-

hungen Benjamins um einen Übersetzer datieren bis in den März 1936 zurück (s. 1025). Erhalten ist der Entwurf eines Briefes an Mrs. Bryher [Winifred Ellerman] (s. Briefe, 838), dessen Original er kurz nach Erscheinen der französischen Fassung der Reproduktionsarbeit, zusammen mit einem mit Widmung versehenen Separatdruck, abgeschickt haben wird. Der Briefentwurf, welcher in dem Notizenkonvolut sich findet, das u. a. die Aufzeichnungen, Varia und Paralipomena zur »Zweiten Fassung« enthält (s. 1037 f.), lautet: *Sehr verehrte Frau Bryher, meine Arbeit über das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit ist nun in der französischen Fassung erschienen. Ich sende sie Ihnen mit gleicher Post. Die englische Übersetzung, die Pierre Leyris übernommen hat, ist im ersten Entwurf fertig. Ich hoffe sie bis Ende des Monats zu haben und Sie erhalten sie dann sofort. Ich würde mich außerordentlich freuen, wenn Ihr Weg Sie wieder einmal über Paris führt. In dieser Hoffnung bin ich mit herzlichen Grüßen* [die Unterschrift fehlt] (Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 400). Am Rande des Entwurfs steht die Widmung Benjamins, oder vielmehr ihr Entwurf: *à Mme Bryher en signe de sa sympathies dévoués hommage de l'auteur* (Druckvorlage: a. a. O.)

### Spätere Zeugnisse

Die Zeugnisse, die von der Reproduktionsarbeit Kunde geben, werden von Ende 1936 an spärlicher. Sie betreffen, soweit überliefert, namentlich die Rolle, welche der Aufsatz und die Verflochtenheit seiner Motive mit der späteren Produktion Benjamins – und Adornos – in der schriftlichen und vorab in der, weit intensiveren, mündlichen Korrespondenz zwischen beiden gespielt hat. Welche Bedeutung gerade die – in aller Regel durch Horkheimer geförderten und finanzierten – *Rencontres* für Benjamin hatten, lassen zwei Briefe spüren, die dieser Ende 1936 aus Anlaß des Adornoschen Besuchs in Paris an Horkheimer richtete. Im ersten heißt es: *Bevor ich meinen Bericht* [scil. über die Aktivitäten Benjamins als Mitarbeiters des Instituts in Paris] *aufnehme, möchte ich Ihnen meinerseits herzlichen Dank dafür sagen, daß Sie den hiesigen Aufenthalt von Wiesengrund möglich gemacht haben. Unsere Aussprache, die doch jahrelang angestanden hatte, ließ eine Gemeinschaft in den wichtigsten theoretischen Intentionen erkennen, die sehr erfreulich war, ja belebend wirkte. Diese Übereinstimmung hatte, angesichts unserer langen Trennung, bisweilen etwas beinahe Erstaunliches. Das unserer Aussprache zugrundeliegende Material: der Jazz-Essai, die Reproduktionsarbeit, der Entwurf meines Buchs* [scil. das Exposé zum Passagenwerk] *und eine Anzahl methodischer Reflexionen dazu von Wiesengrund – dies Material*



war groß genug, um die grundsätzlichen Fragen in Angriff zu nehmen. (Briefe, 722 f.) Und im zweiten Brief, verfaßt um Mitte Dezember, schrieb Benjamin: *Sie haben gewiß zunächst dem Institut zuliebe Wiesengrunds Kommen hierher ermöglicht. Das schließt nicht aus, daß Sie mir damit ein persönliches Geschenk gemacht haben. Und es ist mein Erstes, Ihnen dafür zu danken. Je öfter Wiesengrund und ich dazu gelangen, die weit auseinander liegenden Bezirke, denen unsere Arbeit in den Jahren vor unserem Wiedersehen im Oktober gegolten hat, gemeinsam zu durchstreifen, desto mehr bewährt sich die Verwandtschaft unserer Intentionen. Sie ist so ursprünglich, daß sie auf die Berührung im Stofflichen verzichten kann, ohne darum weniger deutlich, ja kontrollierbar zu sein. So sind die letzten Gespräche, die sich bald mit der Husserlanalyse, bald mit ergänzenden Reflexionen zur Reproduktionsarbeit, bald mit Sohn-Rethels Entwurf befaßten, für uns von wirklicher Bedeutung gewesen.* (17. 12. 1936, an Horkheimer) In seinem Erwidernsschreiben kam Horkheimer auf das – ihm nicht eben sympathische – Interesse zu sprechen, das man in New York an der Reproduktionsarbeit zu nehmen begann. Sicherlich Komplikationen befürchtend, die in der prekären Situation des Instituts in Amerika nie auszuschließen waren, riet er Benjamin vorsichtiges Verhalten an. »Heute hat Herr Leyda vom Museum of Modern Art, Film Library Corp., hier angerufen, und um das Manuskript zu Ihrer Reproduktionsarbeit aus dem ersten Heft 1936 gebeten. Er vermutete, daß es sich um einen aus dem Deutschen ins Französische übersetzten Artikel handle und wollte nun gern den deutschen Text haben, um diesen ins Englische übersetzen zu lassen und ihn dann der Library einzufügen. Ich habe erwidert, daß ein deutscher Text nicht mehr vorliegt, was für unser hiesiges Büro auch zutrifft. Sollte er sich an Sie selbst wenden, so wäre ich dankbar, wenn auch Sie ein deutsches Manuskript nicht zur Verfügung stellten. Wir möchten es nämlich vermeiden, daß aus irgendwelchen Differenzen zwischen dem deutschen und dem veröffentlichten französischen Text Diskussionen entstehen, was nicht ganz ausgeschlossen ist.« (30. 12. 1936, Horkheimer an Benjamin) Benjamin schrieb zurück: *Herr Leyda von der Film Library hat sich bisher nicht an mich gewandt. Wenn er mich um einen Text bittet, werde ich den französischen zur Verfügung stellen.* (31. 1. 1937, an Horkheimer) Wie aus seinem Antwortbrief hervorgeht, hatte Horkheimer unterdessen seine Bedenken wegen möglicher Komplikationen zugunsten der Aussichten, die Benjamin hier sich eröffnen mochten, zurückgestellt: »Zweck dieses Briefes ist lediglich, Ihnen mitzuteilen, daß Herr Leyda und ein weiterer Herr sich inzwischen nochmals wegen Ihrer Arbeit bei uns erkundigt haben. Wir verwiesen beide ausdrücklich an Sie und

erklärten überdies auf Befragen, daß Sie frei wären, weitere Artikel über denselben Gegenstand auch für andere Zeitschriften als für die unsrige zu produzieren. Es scheint, daß hier die Möglichkeit einer Mitarbeit bei amerikanischen Stellen besteht. Sollten Anfragen in dieser Richtung an Sie gelangen, so rate ich, daß Sie unbedingt zusagen. Offenbar haben Sie einige Kreise der Filmindustrie durch den Artikel interessiert, und es wäre töricht, die Chancen, die sich da bieten, nicht wahrzunehmen. Gegebenenfalls können Sie auch mitteilen, daß Sie weitere Artikel in englisch liefern könnten. Wir würden Ihnen unter Umständen die Übersetzung gerne hier von einer sachkundigen Kraft besorgen lassen. Vielleicht aber ist die ganze Angelegenheit inzwischen wieder in Vergessenheit geraten, was hier nicht selten passiert.« (25. 2. 1937, Horkheimer an Benjamin) Tatsächlich scheint das der Fall gewesen zu sein. Adorno, unterdessen in den Vereinigten Staaten, hatte im Mai 1938 die Angelegenheit noch einmal berührt und Benjamin geraten: »Was das Museum of Modern Arts anlangt, so sollten Sie den Kontakt mit Schapiro aufnehmen, der ein großer Kenner Ihrer Schriften und überhaupt ein ebenso informierter, wie einfallreicher Mann ist, wenn auch nicht eben heikel, indem er uns z. B. auseinandersetzte, daß er Ihre Reproduktionsarbeit mit der Methode des logischen Positivismus für vereinbar halte. Ich sage Ihnen das nur, um Sie darüber zu informieren, daß bei der hiesigen Avantgarde die Bäume genau so wenig in den Himmel wachsen wie bei der Pariser. Immerhin dürften aber die materiellen Ressourcen der hiesigen größer sein, und der Gedanke, Sie durch eine combine zwischen dem Institut und Schapiro oder etwas ähnliches hierher zu bringen, dünkt mir nicht utopisch. [...] Noch möchte ich in diesem Zusammenhang zu bedenken geben, daß durch die jüngsten Ereignisse die Sekurität in Paris jedenfalls nicht zugenommen hat. Die Tatsache, daß es nach unserer Theorie keinen Krieg geben wird, macht diesen nicht harmloser für den Fall, daß die Theorie nicht stimmt.« (4. 5. 1938, Adorno an Benjamin) Anscheinend hatte Benjamin aber, bis zuletzt, da ihm noch Möglichkeiten sich boten, aus Frankreich hinauszukommen (s. Briefe, 857), mit Meyer Schapiro brieflich keinen Kontakt genommen, wenn auch möglicherweise ein persönlicher – in Paris, im Sommer 1939 – zustandegekommen war (s. Briefe, 822). – Über Benjamins ökonomische Situation gegen Ende des Jahres 1937 gibt ein Brief Horkheimers Auskunft, in dem auch Aspekte der Verknüpfung der Arbeit am »Jochmann« (s. Bd. 2) mit Motiven der Reproduktionsarbeit erwogen werden. Dort heißt es zunächst: »Ich hoffe, daß der Bescheid über die finanzielle Regelung, der Ihnen von Herrn Pollock mitgeteilt worden ist, zur Klärung Ihrer Verhältnisse beiträgt. Infolge des Börsenrückgangs haben wir

die meisten Forschungsaufträge und Stipendien kürzen oder ganz streichen müssen. Die Gehälter der Mitarbeiter wurden zum großen Teil zurückgesetzt. Daß wir Ihr Gehalt im Gegensatz dazu erhöht und stabilisiert haben, darf Ihnen ein Zeichen dafür sein, daß wir Ihre Mitarbeit zu den unzweifelhaften Aktivposten des Instituts zählen.« Und später: »Wir erwägen gegenwärtig die Frage, wie und ob wir den Jochmann in einer der nächsten Nummern der Zeitschrift publizieren sollen. Einerseits sind wir mit Ihnen der Überzeugung, daß es sich um wichtige Gedanken handelt, andererseits haben wir bis jetzt noch nie alte Texte publiziert. Könnten Sie eine nicht so sehr vom Standpunkt des Historikers als von der philosophischen Theorie aus verfaßte Einleitung dazu schreiben? Ich denke daran, daß Sie die Beziehung der Jochmannschen Ansicht zu unserer Position, im besonderen vielleicht zu Ihrer Reproduktions-Arbeit herstellten. Auf solche Weise könnten wir der Frage begegnen, warum wir gerade dieses vergessene Dokument publizierten, während andere, die ebensoviel oder noch mehr mit unseren Ansichten zu tun haben, liegen bleiben. Es erschiene dann im Zusammenhang mit dem besonders von Ihnen bei uns vertretenen theoretischen Arbeitsgebiet.« (5. 11. 1937, Horkheimer an Benjamin) Benjamin antwortete: *In meiner Arbeit über »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, sehe ich gewiß ein Motiv, das eine Umformulierung von Jochmanns Essay vermitteln könnte. Es ist das Motiv vom Verfall der Aura. Ich habe mich in der letzten Zeit gerade hierüber um neue Aufschlüsse bemüht, und ich hoffe nicht ohne Erfolg. Aber sie setzen mich nicht in Stand, die säkulare Perspektive Jochmanns, die von den homerischen Epen bis zu Goethe reicht, zu umspannen. Ich fürchte, daß eben diese Spannweite die unvergleichliche Originalität Jochmanns ausmacht, mit dem man hierin nicht in unmittelbarem Wettbewerb treten darf, ohne dem Leser allzu deutlich zu machen, wie wenig es uns, unter unserm helleren, dazu noch frostigen Himmel zu träumen gestattet ist. Es ist manchmal angezeigt, den Leser ohne Umstände mit den Schwierigkeiten bekannt zu machen, die sich dem Verfasser in den Weg stellen. Das führt mich zu der Frage: sollte ich nicht versuchen, die obigen Überlegungen in einem kurzen Abschnitt der Ihnen vorliegenden Einleitung einzuflechten? Er hätte den Leser über die force majeure aufzuklären, kraft deren gerade das ungebrochene philosophische Interesse angesichts dieser Abhandlung auf den historischen Kommentar verwiesen wird. Auf solchem Umwege würde ich in der Tat ihre Beziehung zur Reproduktionsarbeit herstellen und damit den Schein der bloßen historischen Denkwürdigkeit von ihr fernhalten.* (6. 12. 1937, an Horkheimer) Wie er das Problem dann löste, ist aus der Entstehungs-

geschichte des »Jochmann« und dem Text selbst zu ersehen (s. Bd. 2). – Unter den Zeugnissen aus dem Jahr 1938 findet sich der erste definitive Hinweis auf die – wohl früher – abgeschlossene »Zweite Fassung« des Kunstwerkaufsatzes. In einem dem Brief Benjamins an Adorno vom 16. April 1938 beigeschlossenen, an Gretel Adorno gerichteten Abschnitt heißt es: *Deine Bereitschaft, mir die Reproduktionsarbeit abzuschreiben, ist unschätzbar. Ich nehme das mit der größten Freude an. Sobald ich die Zeit finde, das Manuskript noch einmal durchzusehen, erhältst Du es. Es hat ganz den Anschein, als ob sich mit Deiner Intervention ein guter Stern über meinen Opusculus erhoben hätte.* (16. 4. 1938, an Theodor W. und Gretel Adorno) In der Tat war dann das *Manuskript* (i. e. das Typoskript T<sup>1</sup>) von Gretel Adorno in Amerika – zumindest teilweise (s. 1056 ff.) und freilich erst ein volles Jahr später (s. 1034 f.) – kopiert worden; die Kopie (= T<sup>2</sup>) hat der ersten Veröffentlichung der – deutschen – Reproduktionsarbeit (i. e. ihrer »Zweiten Fassung«, der einzigen bislang überhaupt gedruckten deutschen) in den »Schriften« von 1955 zugrundegelegen. Die *durchzusehen[de]* Urschrift (= T<sup>1</sup>) wird wahrscheinlich von Benjamin im Sommer 1938 mit nach Svendborg genommen worden sein, in welcher Gestalt dann Brecht – vielleicht überhaupt zum erstenmal – die Arbeit gelesen haben mag; das würde denn auch den relativ späten Eintrag ins »Arbeitsjournal« vom Juli 1938 erklären. Daß spätestens vom Datum dieser Eintragung an von Brecht keine weitere Unterstützung des Benjaminschen Publikationswunsches zu gewärtigen war, spricht aus dieser – einigermaßen unqualifizierten und sonderbar hämischen – Eintragung selber. Die sehr naheliegende Vermutung, daß von Benjamin diese ganze zweite Fassung der Reproduktionsarbeit mit ihren gegenüber der ersten wie der französischen ins Auge springenden Varianten, Ergänzungen und Modifikationen im Blick auf ihre eigentliche Zuständigkeit in Rußland (s. 1018), wenn nicht vollends in dem auf Brecht selber hergestellt worden war: diese Vermutung, durch Benjamins tatsächliche Hoffnung gestützt, findet im Scheitern dieser Hoffnung – an der dilatorischen Behandlung der Angelegenheit erst, dann mit der Ablehnung Bredels, schließlich in der unzweideutigen Tagebucheintragung Brechts – ihre Bestätigung.\* – In der Phase der Arbeit Benjamins am »Baudelaire«, die

\* Eine Bestätigung, die erst indirekt zu erschließen freilich als überflüssig erscheinen mag, da sie durch die Mitteilung Adornos längst direkt erfolgte, wonach Benjamin »– nach seiner Erklärung Adorno gegenüber – den Kunstwerkaufsatz [schrieb], um Brecht [...] an Radikalismus zu überbieten« (Rolf Tiedemann, Studien zur Philosophie Walter Benjamins, Frankfurt a. M. 1965, 89 [Anm.] und 149; s. auch Theodor W. Adorno, Über Walter Benjamin, Frankfurt a. M. 1970, 95 [»Interimsbescheid«]). Sicherlich war das schon in den früheren Fassungen intendiert: an der letzten ist es vollends deutlich geworden.

von der theoretisch intensivsten Korrespondenz mit Adorno begleitet war, kamen auch wichtige, mit der Reproduktionsarbeit aufgeworfene Fragen zwischen den Korrespondenten zur Verhandlung. So heißt es in einem – umfänglichen – Brief Benjamins an Adorno vom Dezember 1938: *Ich komme auf Ihre neue Arbeit [scil. »Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens«] und damit auf den besonneren Teil dieses Schreibens. Mich betrifft sie sachlich in zwei Beziehungen – beide von Ihnen angedeutet. Einmal in den Teilen, die gewisse Merkmale der gegenwärtigen akustischen Apperzeption des Jazz in Beziehung zu den von mir beschriebenen optischen des Films setzen. Ich vermag ex improviso nicht zu entscheiden, ob die verschiedene Verteilung der Licht- und Schattenpartien in unseren respektiven Versuchen aus theoretischen Divergenzen hervorgeht. Möglicherweise handelt es sich um nur scheinbare Verschiedenheiten der Blickrichtung, die in Wahrheit, gleich adäquat, verschiedene Gegenstände betrifft. Es ist ja nicht gesagt, daß akustische und optische Apperzeption einer revolutionären Umwälzung gleich zugänglich sind. Damit mag zusammenhängen, daß die Ihren Essai abschließende Perspektive eines umspringenden Hörens mindestens für den nicht ganz deutlich wird, dem Mahler nicht eine bis ins letzte erhellte Erfahrung ist. In meiner Arbeit [scil. dem Kunstverkaufsatz] versuchte ich, die positiven Momente so deutlich zu artikulieren, wie Sie es für die negativen zuwege bringen. Eine Stärke Ihrer Arbeit sehe ich infolgedessen dort, wo eine Schwäche der meinigen lag. Ihre Analyse der von der Industrie erzeugten psychologischen Typen und die Darstellung ihrer Erzeugungsweise ist überaus glücklich. Wenn ich meinerseits dieser Seite der Sache mehr Aufmerksamkeit zugewandt hätte, so hätte meine Arbeit größere historische Plastizität gewonnen. Immer mehr stellt sich mir heraus, daß die Lancierung des Tonfilms als eine Aktion der Industrie betrachtet werden muß, welche bestimmt war, das revolutionäre Primat des stummen Films, der schwer kontrollierbare und politisch gefährliche Reaktionen begünstigte, zu durchbrechen. Eine Analyse des Tonfilms würde eine Ihre und meine Ansicht im dialektischen Sinne vermittelnde Kritik der heutigen Kunst abgeben. (Briefe, 798)* Wie ein Blick auf die »Paralipomena«, namentlich zur zweiten Fassung des Kunstverkaufsatzes, lehrt (s. 1049, 1051), gibt es einige interessante Ansätze zu dieser Analyse, vorab über die Rolle des Jazz, von Benjamin selber. – Adorno antwortete, Anfang 1939, in einem gleichfalls extensiven und vorab den Baudelaire-Problemen gewidmeten Brief, auf die von Benjamin zuletzt berührten Fragen: »Nur noch ein paar Worte zu dem, was Sie über den Fetischaufsatz sagten. Ich stimme mit Ihnen überein, daß die Verschiedenheit der Akzente bei

Film und Jazz sich wesentlich von den Materialien herschreibt, wobei man wohl daran zu denken hat, daß der Film ein prinzipiell neues Material darstellt, nicht aber der Jazz. Der Schwäche meines Aufsatzes bin ich mir nur zu deutlich bewußt. Sie liegt, grob gesagt, in der Tendenz zur Jeremiade und zum Schimpfen. Die Klage über den gegenwärtigen Zustand, darin haben Sie gewiß recht, ist so fruchtlos, wie ich umgekehrt sagen würde, daß der geschichtsphilosophische Aspekt heute dessen ›Rettung‹ verwehrt. Heute scheint mir die eigentlich mögliche Fragestellung die einer *Versuchsanordnung*: was wird aus den Menschen und ihrer ästhetischen Apperzeption, wenn man sie den Bedingungen des Monopolkapitalismus aussetzt? Aber als ich den Aufsatz schrieb, waren meine Nerven einer solchen teuflisch-behavioristischen Fragestellung noch nicht gewachsen. Er ist wesentlich als Ausdruck derjenigen amerikanischen Erfahrungen zu verstehen, die mich vielleicht einmal dazu bestimmen werden, das anzupacken, was wir beide mit Recht an unseren Arbeiten über Massenkunst im Monopolkapitalismus bisher vermissen. Ihrer Ansicht über den Tonfilm stimme ich zu, am Jazz selber läßt sich sehr Analoges beobachten, nur glaube ich, daß es weniger um Intrigen der Industrie als um objektiv sich durchsetzende Tendenzen geht. Zum Komischwerden der Musik: in der Tat ich sehe darin und im ›Zerfall der sakralen Versöhnlichkeit‹ etwas überaus Positives, und sicherlich kommuniziert meine Arbeit an keiner Stelle eindringlicher mit Ihrer Reproduktionsarbeit als hier. Wenn das im Text zweideutig geblieben ist, so würde ich das als einen schweren Mangel empfinden.« (1. 2. 1939, Adorno an Benjamin) – Hatte Benjamin Gretel Adorno unter dem 16. 4. 1938 die Absendung seines Arbeitsmanuskripts avisiert, so erfolgte sie doch erst im Frühjahr 1939. Dies geht aus einem Brief an Gretel Adorno hervor, der zwar ohne Datum blieb, jedoch auf Grund des Kontexts mit der übrigen Korrespondenz und wegen anderer sicherer Indizien zweifelsfrei für die Zeit um Ende März/Anfang April 1939 zu datieren ist. Darin heißt es: *Deinen kleinen Brief vom 26. März habe ich mit Bekümmern gelesen. So froh ich bin, daß Du Dich meiner Reproduktionsarbeit annehmen willst, so trübe stimmt mich, daß es auf dem Hintergrund des ennui oder gar des spleen vor sich gehen soll. [...]* Das Manuscript geht mit gleicher Post unter Einschreiben an Dich ab. Es ist wohlgeordnet; ich hoffe, es macht Dir keine Mühe, Dich durchzufinden. Der Text unterscheidet sich mehrfach von dem Dir bekannten [womit der der französischen Fassung gemeint sein dürfte]; er ist vor allem viel ausgedehnter. Freilich sind auch seit dieser Redaktion eine Reihe weiterer Reflexionen zur Sache von mir verzeichnet worden. [Diese weiteren Reflexionen wie jene größere Ausdehnung des Textes lassen als zweifelsfrei es erscheinen,

daß in dem *Manuscript* die eigentliche »Zweite Fassung« vorliegt, die demnach erst zu diesem Zeitpunkt überhaupt abgeschlossen war und, wie die Fortsetzung des Briefes belegt, dennoch von Benjamin nicht als endgültig angesehen wurde.] *Es ist einer der wichtigsten Dienste, die Deine Abschrift mir leisten soll, diesen Reflexionen ihren Ort im Gesamtzusammenhange anweisen zu können. Ich bitte Dich daher, die Abschrift mit verhältnismäßig breitem Rand anzufertigen, damit sie sich einer weiteren Bearbeitung besser leiht.* (März/April 1939, an Gretel Adorno) Es entbehrt nicht der Ironie, daß die Reproduktionsarbeit in dieser Fassung in der Rezeption nahezu kanonisches Gewicht erlangte, während doch Benjamin selber sie bis zuletzt als »work in progress« begriff. – Eine der spätesten Äußerungen Benjamins über den Kunstwerkaufsatz findet sich in einem Ende Juni 1939 an Gretel Adorno geschriebenen Brief. Sie gedenkt des konstitutiven Anteils der Arbeit an der Neufassung des »Baudelaire«: *Das Flaneurkapitel [...]* (s. 537–569) *wird in der neuen Fassung entscheidende Motive der Reproduktionsarbeit und des Erzählers* (s. Bd. 2), *vereint mit solchen der Passagen* (s. Bd. 5) *zu integrieren suchen.* (Briefe, 821) Und sie belegt damit die in Benjamins Produktion fortwirkende Kraft eines der originärsten Ansätze dieser Produktion insgesamt.

Zur besseren Einschätzung des Stellenwertes, den die im folgenden abgedruckten Paralipomena, Varianten und Varia zur Reproduktionsarbeit innerhalb ihrer mehrfachen – teils verlorenen, teils erhaltenen – Fassungen haben, sei zunächst ein Überblick über diese Fassungen gegeben, wie Entstehungsgeschichte und Überlieferungslage der Arbeit ihn zu skizzieren erlauben.

Die frühest bezeugte Niederschrift der Reproduktionsarbeit ist der Entwurf aus dem Jahre 1935; er ist in Gestalt des Notizenkonvoluts Ms 997–1023 im Benjamin-Archiv erhalten. Nach ihm wurde – mutmaßlich – die erste definitive Fassung, Ende 1935, hergestellt, die in Gestalt eines vollständigen, reinschriftartigen Manuskripts (= M<sup>1</sup>) ebenfalls im Benjamin-Archiv erhalten ist; sie findet sich abgedruckt als »Erste Fassung« im Textteil (s. 431–470). Von diesem Manuskript wurden – mutmaßlich – jene Typoskripte angefertigt, von denen Benjamin spätestens um die Jahreswende 1935/36 eines Horkheimer vorlegte und ein weiteres Bernhard Reich nach Moskau sandte; beide Typoskripte sind verloren. Um diese Zeit fiel der Entscheid, die Arbeit in französischer Übersetzung in der »Zeitschrift für Sozialforschung« zu publizieren. Ob der Übersetzungsarbeit eines jener Typoskripte – oder ein weiteres, neugefaßtes – zugrundelag, ist unausge-

macht. Daß aber eine weitere – sowohl deutsche wie französische – Fassung während der Übersetzungsarbeit resultierte – jene, die die zuerst in Satz gegangene französische Druckfassung bildete und in der u. a., was in M<sup>1</sup> *Vorwort* überschrieben ist, gestrichen wurde (während sie zugleich um einen Anmerkungsapparat bereichert war) – ist bezeugt; indessen die Fassung selber ist verloren. Rekonstruierbar davon ist lediglich, was aus den Änderungsvorschlägen der New Yorker Redaktion der »Zeitschrift für Sozialforschung« hervorgeht (s. 999 f.). Was aus ihnen resultierte, ist die zweimal während der Drucklegung revidierte französische Fassung (zur zweiten Revision s. 1015 ff.), die im Mai 1936, im 1. Heft des 5. Jahrgangs der Zeitschrift, erschien. Daß Benjamin an einer weiteren definitiven (deutschen) Fassung arbeitete, ist spätestens von März 1936 an bezeugt. Sie wird in nächster Nähe mit der Arbeit an der Übersetzung begonnen worden sein, hat sicherlich mehrere Modifikationen erfahren und dürfte, gemäß der Absicht Benjamins, sie erst bei der »Internationalen Literatur«, dann in dem ab Juli 1936 erscheinenden »Wort« zu publizieren, kaum vor Sommer 1936 abgeschlossen worden sein. Sehr viel wahrscheinlicher ist, daß sie erst im Laufe des zweiten Halbjahres 1936, wenn nicht überhaupt während des Jahres 1937 definitive Gestalt erlangte; denn eindeutig ist eine solche erst im Frühjahr 1938 bezeugt\*, bei Gelegenheit des Dankes Benjamins an Gretel Adorno dafür, daß diese eine Kopie herzustellen übernommen hatte. Bei dieser Kopie wird es um das – im Benjamin-Archiv erhaltene – Typoskript T<sup>2</sup> mit hoher Wahrscheinlichkeit sich gehandelt haben, bei der Vorlage um das – gleichfalls, und zwar in Kopie, erhaltene – Typoskript T<sup>1</sup>. Dieses wird das spätestens um 1937/38 in Paris hergestellte Typoskript sein, nach dem die einzige deutsche Fassung der Reproduktionsarbeit – die »Zweite Fassung«, s. Textteil 471–508 –, nämlich in der Kopie von Gretel Adorno, 1955 publiziert wurde.

Zu dieser wie zu der »Ersten Fassung« (= M<sup>1</sup>) gibt es eine Anzahl von Aufzeichnungen, die bei der Bearbeitung der beiden Fassungen von Benjamin unberücksichtigt blieben – mutmaßlich bei der ersten (denn was davon möglicherweise in die verlorenen Typoskriptfassungen anlässlich der Arbeit an der französischen Fassung einging, ist nicht mehr auszumachen) und so gut wie sicher bei der zweiten (denn von weiteren Typoskripten der »Zweiten Fassung« außer T<sup>1</sup> und T<sup>2</sup>, in die sie noch hätten eingehen können, ist weder materialiter noch durch Erwähnung etwas bekannt). Diese Aufzeichnungen werden

\* Aber selbst sie war eher als work in progress denn als endgültige Fassung begriffen – und dies noch 1939, wie der Brief von Ende März oder Anfang April an Gretel Adorno erhärtet (s. 1034 f.).



nachfolgend abgedruckt. Sie konnten übersichtlich und zwanglos in zwei Komplexen angeordnet werden: 1. dem der *Paralipomena*, Varianten und *Varia* zur »Ersten Fassung« und 2. dem der *Paralipomena* und *Varia* zur »Zweiten Fassung«. Dabei ist sowohl der Charakter dieser Aufzeichnungen als *Paralipomena* (in einem Brief an Adorno; s. 1021 f.) wie als *Varia* (in den Aufzeichnungen selber) gesichert, wenn auch gewiß nicht für alle, die Benjamin *Paralipomena* nannte, jedoch für alle *Varia* genannten; denn in diesem Fall steht die Bezeichnung unmittelbar über den betreffenden Textpassagen. Es handelt sich bei diesen Aufzeichnungen um ungestrichene kürzere oder längere, in der Regel ausformulierte Stücke, die sich in zwei einheitlichen und gut datierbaren Manuskriptblattkonvoluten finden, von denen jedes in vermutlich vollständiger, wenn auch in der Anordnung der Blattfolge problematischer Gestalt erhalten ist (die auf den ersten Blick ungeordnete Lage der Blätter zueinander dürfte die Anordnung ausdrücken, die Benjamin den Blättern im Laufe der – diskontinuierlich vorzustellenden – Bearbeitung des Aufzeichnungsmaterials gegeben hatte). Von jenen Konvoluten ist das eine das Konvolut der frühesten Niederschrift vom Herbst 1935, bestehend aus den Blättern Ms 997-1023 (Benjamin-Archiv): 27 überwiegend doppelseitig und sehr eng beschriebenen Blättern gelblichen, festen Papiers, die aus einem Notizenblock losgetrennt sind und deren jedes 11 mal 8 cm im Umfang mißt. Sie sind teilweise paginiert, durchweg mit in verschiedenen Farben gehaltenen und der Art nach verschiedenen Signa zur Arbeitsanweisung übersät und tragen, etwa zur Hälfte, am Kopf der jeweiligen Vorderseite – manchmal auch auf der Rückseite – die Überschrift *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Das meiste auf diesen Blättern ist gestrichen: zum Zeichen der Bearbeitung, in diesem Fall wohl der Herstellung der ersten Fassung (= M<sup>1</sup>). Die nicht gestrichenen Passagen, insgesamt zwölf, werden im Wortlaut abgedruckt; die gestrichenen, d. h. zumindest in M<sup>1</sup> eingegangenen konnten, wegen der Grenzen im Umfang dieser Ausgabe, nicht reproduziert werden, wiewohl es von Interesse gewesen wäre, sie namentlich um der Bekundung der Formulierungsarbeit willen gleichfalls abzudrucken. In dieser – frühesten – Fassung übrigens fehlt – neben anderen Passagen – das marxistische *Vorwort* der ersten und zweiten (deutschen) Fassung, das, als Abschnitt I, auch die französische Fassung enthielt, aus der es, mit Benjamins Einverständnis (s. 1011 f.), herausgestrichen wurde. – Das andere Konvolut ist das aus den Blättern Ms 384-410 (+ Ms 1024 und Ms 1025) bestehende; es fand sich eingelegt in das gefaltete Ms-Blatt 383 (s. 1052). Die Blätter – insgesamt 29 – sind weiße, karierte, am Rand gelochte Ringbuchblätter vom Umfang 17 mal 9,5 cm (ein

einziges Blatt, Ms 403, hat andere Beschaffenheit). Sie sind, wie aus mehreren in ihnen aufgezeichneten Briefentwürfen hervorgeht, durchweg 1936 beschrieben und enthalten, neben jenen Briefentwürfen, Aufzeichnungen zur zweiten Fassung der Reproduktionsarbeit, einige wenige Entwürfe zur französischen Fassung aus der Zusammenarbeit mit Pierre Klossowski, Varia und Materialien zur Arbeit über Fuchs (s. Bd. 2) und zum zweiten Pariser Brief (s. Bd. 3, 495–507), Listen von Titeln und Autoren, die Benjamin damals bearbeitete oder las, sowie von Namen mehrerer Briefadressaten und wohl auch Empfänger von Separatdrucken der französischen Fassung, ferner eine Anzahl ausformulierter Reflexionen, Aphorismen und Serien (wie *Gagbuch*, Ms 391), die Aufnahme in den Nachtragsband dieser Ausgabe (s. Bd. 7) finden. Von den auf die Reproduktionsarbeit bezüglichen Büchern oder Artikeln, soweit sie nicht unten zitiert werden, und aus denen Benjamin teilweise umfängliche Exzerpte niederschrieb, seien wenigstens die folgenden genannt: Guterman-Lefèbvre »La conscience mystifiée«, Valéry »Pièces sur l'art«, Ramuz »Taille de l'homme«, Luc Durtain »La technique et l'homme« (in: Vendredi, 13. 3. 1936). Gleichfalls werden, aus diesem zweiten Konvolut, nur diejenigen Aufzeichnungen zur Reproduktionsarbeit abgedruckt, die von Benjamin nicht gestrichen sind, d. h. die in die »Zweite Fassung« nicht eingingen. Von ihnen sind namentlich die letzten (scil. Ms 1025, Ms 411 f.), die mit großer Wahrscheinlichkeit Entwürfe zu dem von Benjamin geplanten *programmatischen Begleitschreiben* (s. 1018) enthalten, höchst belangvoll, wie überhaupt alle die Varianten, die einen Hinweis auf die Differenz der Benjaminschen Intention zu orthodox-marxistischen Arbeiten über Kunst geben und die, wie etwa auch die höchst aufschlußreiche Interpretationsvariante zu dem großen Huxley-Exzerpt, sicherlich deshalb unterdrückt oder nicht berücksichtigt wurden, weil Benjamin auf die Publikation der zweiten Fassung in Moskau aspirierte, für die er die Unterstützung Brechts sich erhoffte. – Auf eine Lokalisierung der jeweiligen Bezugsstelle der Paralipomena und Varia wurde verzichtet, teils weil höchstens vermutet werden kann, wo sie, im Fall der Berücksichtigung, in der ersten oder zweiten Fassung ihren Platz gefunden haben würden, teils weil (wie bei den Varianten) die Bezugsstellen infolge der übersichtlichen Einteilung der Reproduktionsarbeit in kurze Abschnitte unschwer aufgefunden werden können – wie insgesamt von einer Verweisung zwischen den drei im Textteil und im Anhang abgedruckten Fassungen abgesehen ist, weil doch gerade dieser Abdruck in extenso ein synoptisch-vergleichendes Lesen aller Fassungen mühelos zuläßt.

1. *Paralipomena*, Varianten und *Varia* zur ersten Fassung von *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*

Vorläufige Thesen

- 1) Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes führt zu seiner Ummontierung
- 2) Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes führt zu seiner Aktualisierung
- 3) Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes führt zu seiner Literarisierung [letztes Wort gestrichen; dafür:] Politisierung
- 4) Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes führt zu seinem Verschleiß
- 5) Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes schafft sich das Optimum ihrer Arbeitsmöglichkeiten im Film. Der Film ist die Kunstform, die der Epoche der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes entspricht
- 6) Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes macht es zum Gegenstand der Zerstreuung
- 7) Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes steigert den Kampf ums Dasein unter den Kunstwerken der vergangenen Epochen
- 8) Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst, welches aus dem rückständigsten, etwa der Malerei gegenüber, in das fortschrittlichste, etwa dem komischen Film gegenüber, umschlägt. Dabei ist das fortschr[itliche] Verh[alten] rad[ikal] gek. [These 8 gestrichen]

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 997

Welches ist dieses Element [scil. das sportliche Element, das der Film an einem Mord oder an einer Liebesszene ... aufgreift]? Das ergibt sich aus folgender Überlegung: Grundlage des Sports bildet ein System von Vorschriften, das menschliche Verhaltensweisen in letzter Instanz der Messung durch die elementaren physikalischen Maßstäbe zuführt: der Messung nach Sekunden und Zentimetern. Es sind diese Messungen, die den sportlichen Rekord etablieren. Die alte agonale Form verschwindet zusehends aus der modernen Sportübung. Diese entfernt sich von Konkurrenzen, die den Menschen am Menschen messen. Nicht umsonst hieß es von Nurmi, daß er gegen die Uhr lief. Damit ist der zeitgemäße Standort der Sportübung festgestellt. Er löst sich vom agonalen ab, um die Richtung des Tests einzuschlagen. Dem Test in seiner modernen Gestalt ist nichts geläufiger, als den Menschen an einer Apparatur zu messen. Gemessen an der Apparatur der Tests ist die sportliche ungemein primitiv. Aber zum Unterschied von der sportlichen Leistung kann die Leistung am

*mechanisierten Test nicht ausgestellt werden. Das schränkte ihre gesellschaftliche Bedeutung ein.*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1008, 1009

[Dazu die Variante Ms 1023; vor dem Satz über Nurmi heißt es dort: *Olympiaden sind rückschrittlich.*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1023

*Auch sie [scil. die Testleistung ersten Ranges, im Licht der Jupiterlampen zu spielen und gleichzeitig sprachlich den Anforderungen des Mikrophons zu entsprechen] mobilisiert den ganzen Menschen. Aber nicht mehr wie der Agon nach seiner harmonischen Gesamterscheinung sondern in seiner polytechnischen Anpassungsfähigkeit.*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1009

*Die Formel in der die dialektische Struktur des Films seiner technischen Seite nach zum Ausdruck kommt, lautet: Diskontinuierliche Bilder lösen in kontinuierlicher Folge einander ab. Die Theorie des Films müßte den beiden Daten dieser Formel gerecht werden. Was zunächst die Kontinuität angeht, so kann nicht übersehen werden, daß das laufende Band, welches eine so entscheidende Rolle im Produktionsprozeß spielt, im Prozeß der Consumption gewissermaßen durch das Filmband vertreten wird. Beide dürfen einigermäßen gleichzeitig aufgetreten sein. Die gesellschaftliche Bedeutung des einen kann ohne die des anderen nicht voll verstanden werden. In jedem Fall steht dies Verständnis noch in seinen allerersten Anfängen. – Nicht ganz so ist es mit dem andern Elemente bestellt, dem der Diskontinuität. Wir besitzen auf dessen Bedeutung zumindest einen sehr wichtigen Hinweis. Er besteht in dem Umstand, daß der Chaplinsche Film den bisher größten Erfolg unter allen gehabt hat. Der Grund davon ist ein überaus handgreiflicher. Chaplins Gestus ist kein eigentlich schauspielerischer. Er hätte sich auf der Bühne nicht halten können. Seine einzigartige Bedeutung besteht darin, daß er den Menschen seinem Gestus – also seiner leiblichen wie geistigen Haltung – nach in den Film einmontiert. Das ist das Neue an Chaplins Gestus: er zerfällt die menschliche Ausdrucksbewegung in eine Folge kleinster Innervationen. Jede einzelne seiner Bewegungen setzt sich aus einer Folge abgehackter Bewegungsteilchen zusammen. Ob man sich an seinen Gang hält, an die Art in der [er] sein Stöckchen handhabt oder seinen Hut lüftet – es ist immer dieselbe ruckartige Abfolge kleinster Bewegungen, die das Gesetz der filmischen Bilderfolge zum Gesetze der menschlichen Motorik erhebt. Worauf beruht nun die Komik dieses Verhaltens?*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1011

*Der Dadaismus sucht den »Chock«, den der Film durch seine technische Struktur heraufführt, durch seine Inhalte zu erzeugen.*

*Ihre [scil. der dadaistischen Werke] hochgradig zerstreuer Wirkung beruht darauf, daß sie unfehlbar Parteiungen hervorrufen. Der Dadaismus hat damit – und zwar wiederum in der unbeholfenen, auch übertriebenen Weise des Vorläufers – ein sehr wichtiges Element der Zerstreuung geltend gemacht: ein Element, das das Publikum, das zerstreut ist, von der Kunstgemeinde, die gesammelt ist, unterscheidet. In der Zerstreuung ist das Kunstwerk Anstoß, ja unter Umständen sogar lediglich Vorwand eines aktiven Verhaltens der Subjekte. Selbstverständlich ist dieses aktive Verhalten nicht auf die Ausschreitungen dadaistischer Skandalszenen angewiesen. Unter allen Umständen aber ist eines an ihnen bedeutsam: die Schnelligkeit, mit welcher ihre Reaktionen erfolgten. [von unterscheidet bis erfolgten gestrichen]*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1013, 1014

*Da von der massenweisen Verbreitung von Kunstwerken die durch den heutigen Stand der Technik bedingt ist, die Rede ist, liegt es nahe, ein Wort über die massenweise Verbreitung von Wissen zu sagen, für die ebenfalls alle technischen Voraussetzungen gegeben sind. Hier haben sich, zumindest in Westeuropa aber noch keinerlei Praktiken bemerkbar gemacht, die mit dem Standard des Films konkurrieren könnten. Das kommt unter anderm daher, daß die herrschenden Klassen der massenweisen Verbreitung von Wissen mißtrauischer gegenüber stehen als der massenweisen Verbreitung von Kunst. Sie sind es gewesen, die die populäre Darstellung der Wissenschaft in Verruf gebracht haben und sie haben durch die Art populärwissenschaftlicher Darstellung, die sie praktiziert und gefördert haben, das ihre getan, um diesen Verruf zu begründen. Es ist kein Zufall, daß in den letzten hundert Jahren die popularwissenschaftliche Darstellung tief unter das Niveau herabgesunken ist, das sie einst in der Aufklärung einnahm. Ebensowenig aber ist es ein Zufall, daß unsere Zeit wieder große Popularisatoren erstehen sieht. Man denke an Lenin, an Eddington und an Freud.*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1016

#### Varia

*Das Leben der Massen ist von jeher für das Gesicht der Geschichte entscheidend gewesen. Aber daß diese Massen bewußt, und gleichsam als die Muskeln dieses Gesichts, dessen Mimik zum Ausdruck bringen – das ist eine gänzlich neue Erscheinung. Diese Erscheinung macht sich vielfach, und besonders drastisch der Kunst gegenüber geltend.*

*Unter allen Künsten ist das Theater der mechanischen Reproduktion, das heißt der Standardisierung am wenigsten zugänglich: daher wenden die Massen sich von ihm ab. Vielleicht ist es aus der historischen Perspektive das wichtigste in Brechts Werk, seine dramatische Produktion, die es dem Theater erlaubt, seine nüchternste und bescheidenste, ja seine reduzierteste Form anzunehmen, um dergestalt gleichsam zu überwintern. [lies: daß seine dramatische Produktion es dem Theater erlaubt] [von Unter bis zugänglich: gestrichen]*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1017

*Das massenweise Auftreten von Gütern, deren Wert früher nicht zum wenigsten an ihre Vereinzlung gebunden war, ist nicht auf die Kunst beschränkt. Es lohnt sich kaum, auf die Warenproduktion hinzuweisen, in der diese Erscheinung natürlich zuerst greifbar wurde. Wichtiger ist zu betonen, daß sie sich weder auf den Kreis der natürlichen noch der ästhetischen [?] Güter beschränkt sondern sich nicht weniger an den sittlichen durchsetzt. Nietzsche verkündete einen eignen sittlichen Wertmaßstab für jeden Einzelnen. Diese Ansicht ist außer Kurs; unter den gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen ist sie unfruchtbar. Unter diesen ist ausschlaggebend für die Beurteilung des Einzelnen sein moralischer Standard. Es wird nicht bestritten werden, daß der Einzelne nach seiner Funktion in der Gesellschaft zu beurteilen ist. Der Begriff des moralischen Standards aber weist über diese Einsicht hinaus. Das ist sein Vorzug. Wo nämlich früher Vorbildlichkeit moralisch gefordert wurde, fordert die Gegenwart Reproduzierbarkeit. Sie erkennt als richtig und zweckentsprechend nur diejenigen Denk- und Verhaltensweisen [an], die neben ihrer Vorbildlichkeit ihre Erlernbarkeit nachweisen. Und zwar wird hier mehr gefordert als ihre Erlernbarkeit durch unbegrenzt viele Einzelne. Es wird vielmehr von ihnen gefordert, unmittelbar durch Massen und von jedem Einzelnen innerhalb dieser Massen erlernbar zu sein. Die massenweise Reproduktion von Kunstwerken steht also nicht allein im Zusammenhang mit der massenweisen Produktion von Industrieerzeugnissen sondern auch mit der massenweisen Reproduktion von menschlichen Haltungen und Verrichtungen. An diesen Zusammenhängen vorübergehen, heißt sich jedes Mittels berauben, die heutige Funktion der Kunst zu bestimmen.*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1019

[Der folgende Text ist eine Variante des Abschnitts <18> aus der »Ersten Fassung« (s. 464–466; = Ms 369) und gehört zum Manuskript (= M<sup>1</sup>) dieser Fassung. Wegen der sachlichen Zugehörigkeit zum zuletzt abgedruckten Paralipomenon aus der frühesten Nieder-

schrift wird er an dieser Stelle eingeschoben:] Die Masse ist eine matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neugeboren hervorgeht. Die Quantität ist in Qualität umgeschlagen: die Anteilnahme so sehr viel größerer Massen hat eine veränderte Art des Anteils hervorgebracht. Es darf den Betrachter nicht abschrecken, daß dieser Anteil zunächst in verrufener Gestalt in Erscheinung tritt. Er hört, daß die kunstfremden Massen im Kunstwerk Zerstreuung suchten, während der Kunstfreund sich ihm mit Sammlung nahe. Für die Massen sei das Kunstwerk ein Gegenstand der Zerstreuung, für den Kunstfreund sei es ein Gegenstand seiner Andacht. Hier heißt es nun, näher zusehen. Zerstreuung und Sammlung stehen in einem Gegensatz, der folgende Formulierung erlaubt: Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein; er geht in dieses Werk ein wie die chinesische Legende es von dem Maler beim Anblick seines vollendeten Bildes erzählt. Die zerstreute Masse ihrerseits dagegen versenkt das Kunstwerk in sich; sie umspielt es mit ihrem Wellenschlag, sie umfängt es mit ihrer Flut. So am sinnfälligsten die Bauten. Die Architektur war von jeher der Prototyp eines Kunstwerkes, dessen Rezeption in der Zerstreuung und durch das Kollektivum erfolgt. Ihre Wirkung sich zu vergegenwärtigen, ist von entscheidender Bedeutung für jeden Versuch, das Verhältnis der Massen zum Kunstwerk nach seiner historischen Funktion zu erkennen. Das Gemälde hatte stets ausgezeichneten Anspruch auf die kontemplative Betrachtung durch Einen oder durch wenige einzelne. Die simultane Betrachtung von Gemälden durch ein großes Publikum, wie sie im neunzehnten Jahrhundert beginnt, ist ein frühes Symptom der Krise in der Malerei, die keineswegs durch die Photographie allein sondern relativ unabhängig von dieser durch den Anspruch des Kunstwerkes auf die Masse ausgelöst wurde. [Absatz] Von besonderer Wichtigkeit sind immer die Kunstformen gewesen, die sich eng an die Architektur angeschlossen, an ihr sich emporgebildet haben. Wie steht es mit unsern heutigen Bauten? Sie sind, wie sich in der Großstadt erkennen läßt, zu Trägern der Reklame geworden. Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit unterschiedlichem Nachdruck auf nahezu allen Gebieten bemerkbar macht, hat einen ihrer wichtigsten Agenten in der Reklame. Von der Werbegraphik über das Inserat zur Rundfunkpublizität kann man die wachsende Amalgamierung wichtiger Elemente der Kunst mit den Interessen des Kapitals verfolgen. Daß es sich dabei keineswegs nur um einen bloßen Zersetzungsprozeß handelt, versteht sich nach dem Gesagten von selbst. In der Reklame, welche sich an die Masse der zerstreuten Einzelnen wendet, macht die Kunst die merkantile Probe auf ein Exempel, auf das sie mit der Revolution des Proletariats die mensch-

liche machen wird: das Exempel ihrer Rezeption durch die Massen. Das schließt ein, daß grundsätzliche Grenzen zwischen Reklame und Kunst fixieren zu wollen, unfruchtbar ist. Fruchtbar dagegen ist, extreme Formen der Kunstproduktion, beispielsweise das Andachts- und das Reklamebild, miteinander zu konfrontieren und festzustellen, daß die Haltung des vor dem Kunstwerk sich Sammelnden jederzeit in die religiöse zurückzuverwandeln ist, während die einer zerstreuten, das Kunstwerk auf sich wirken lassenden Masse jederzeit von der politischen Haltung ihre menschenwürdige Gestalt zu gewärtigen hat. Vorerst muß es bei der Feststellung sein Bewenden haben, daß in weltgeschichtlicher Konstellation die Extreme einander berühren. Vor dem Plakat gibt es, wie einst vor dem Andachtsbilde weder Kunstfreunde noch Banausen.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 382

### *Allegorie: Der Film dringt in das Reich der Kunst ein*

*Aktiengesellschaften kommen in Tanks dahergefahren und überrennen die Mäzene*

*Auf hohen Bergen sitzen als Eremiten die Produzenten. In hellen Haufen wälzen die Reproduzenten sich durch die Täler*

*Unzugänglich und verborgen steht im Allerheiligsten der cella das höchste Kunstwerk. Aber jene Künstler drängen unermüdlich nach neuen Ausstellungsmöglichkeiten (Reklame)*

*In edlem Wettstreit messen die alten Künstler sich aneinander: agonaler [ein Wort nicht zu entziffern]. Jene – der Photograph, der Regisseur, der Dirigent – stehen an einer Apparatur. Wer von ihnen kann sie besser bedienen?*

[Vor jeden der vier Teile dieser *Allegorie* schrieb Benjamin nachträglich ein Initialwort auf den äußerst schmalen Rand des Blattes. Diese Initialworte lauten in der Reihenfolge: *Vollendung[s]/auftrag; Reproduzent; Ausstellungswert; Testwert.*]

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1023

### 2. *Paralipomena* und *Varia* zur zweiten Fassung von *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*

#### *Anmerkungen*

[die Seitenzahlen beziehen sich mutmaßlich auf das – verlorene – Typoskript, das einerseits der französischen, andererseits der eigentlichen zweiten Fassung zugrunde lag]

p 12 *Wandelbarkeit der Tradition: Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus.*



p 17 Begriff der zweiten Natur: Daß es diese zweite Natur immer gegeben hat, daß sie aber früher von der ersten nicht differenziert war und zur zweiten erst wurde, indem die erste sich in ihrem Schoß bildete. Über die Versuche, die zweite Natur, die einst die erste aus sich hervorgehen ließ, in diese zurückzunehmen: Blut und Boden. Demgegenüber notwendig, die Spielform der zweiten Natur zur Geltung zu bringen: die Heiterkeit des Kommunismus dem tierischen Ernst des Faschismus entgegenzusetzen. Das Bild von Ramuz.

p 44 Die Verwendbarkeit der Disneyschen Methode für den Faschismus.

[Rückseite:] [...] Die Diskussion über die Maschine. Die großbürgerliche Position Marinettis, die kleinbürgerliche Duhamels, die revolutionäre von Majakowski. Marinettis Position entspricht der der Großindustrie, Duhamels der der kleinen. Beide Positionen sind ästhetische.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 383

Das »leidenschaftliche« Anliegen der heutigen Massen, die Dinge sich »näherzubringen« dürfte nur die Kehrseite des Gefühls der wachsenden Entfremdung sein, die das heutige Leben für den Menschen nicht nur sich selbst sondern auch den Dingen gegenüber zur Folge hat.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 386

500 Und weiter: [ob es bei der Nummer und, auf der Rückseite des Blatts, bei der Nummer 501 um die Seitenangabe eines Buches, und wenn, welchen Buches, sich handelt, ist aus den Notizen nicht zu eruieren] Dieser Tatbestand bezieht nun eine eigentümliche Signatur als [wohl verschrieben für aus] der doppelten Verwendungsmöglichkeit und Funktion des Tests. Getestet wird nicht nur ein bestimmtes Verhalten der Versuchsperson (des Schauspielers) in dem Bild, sondern auch die Fähigkeit des Beschauers, dieses Verhalten zu verstehen wird geprüft. Wir können ohne weiteres annehmen, daß die vielfachen neuen Anforderungen, die der Film an das Verständnis der Leute stellt, ihren Anteil an der Nachfrage nach ihm haben. Wenn man sich dies gegenwärtig hält, so wird man die Konkurrenz zwischen Photographie (Film) und Malerei als Erklärungsprinzip auch für gewisse scheinbar entlegnere Experimente der modernsten Malerei festhalten. Wir denken an Marcel Duchamps. Duchamps ist eine der interessantesten Erscheinungen der französischen Avantgarde. Seine Produktion ist sehr klein aber sein Einfluß ist kein geringer. Duchamps ist mit keiner Schulart zu identifizieren. Er stand dem Surrealismus

nahe, ist Picasso befreundet, aber immer ein Eigenbrötler gewesen. Seine Theorie des Kunstwerks [Kunstwerks?], die er letzthin in einem Mappenwerk »La Mariée mise à nu par ses Célibataires« exemplifiziert (nicht erläutert) hat, sieht ungefähr so aus: Sobald ein Gegenstand von uns als ein Kunstwerk angeschaut wird, kann er als solches überhaupt gar nicht mehr fungieren. Die spezifische Wirkung des Kunstwerks kann der heutige Mensch darum weit eher an [zufälligen Konfigurationen im Abfall oder Schutt, an Gegenständen – von zufälligen bis Gegenständen gestrichen] degagierten [dega-  
gierten?] (das heißt ihrem Funktionszusammenhang entrückten[]) Objekten (einer Klaviertasten tragenden Zimmerpalme, einem vielfach durchlochtem Zylinderhut) als an beglaub[ig]ten Werken der Kunst erfahren. Die Herstellung surrealistischer Objekte, bei denen dem Zufall (dem Verrosten der Stasbalolagerung [?]) ein großer Spielraum gewährt wird, ist für viele Maler aus diesem Kreis eine passionierende Beschäftigung geworden. Es steht jedem frei, dies als Entartungserscheinungen anzusehen. Doch können auch solche ihren diagnostischen Wert haben. Man mag sich angesichts der hier beschriebenen einer berühmten Stelle bei Lionardo erinnern. Lionardo berichtet, wie er gelegentlich seinen Schülern, die um Modelle verlegen gewesen seien, eine feuchte Mauer in ihrem Blickfeld mit den Worten gewiesen habe: diese möchten sie zum Modell nehmen; daraus würden sie alles lesen können, woran sie Bedarf hätten: Schlachten, Frauenleiber und Tiere.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 394

Die Geschichte der Kunst ist eine Geschichte von Prophetien. Sie kann nur aus dem Standpunkt der unmittelbaren, aktuellen Gegenwart geschrieben werden; denn jede Zeit besitzt die ihr eigene neue aber unvererbte Möglichkeit, die Prophetien zu deuten, die die Kunst von vergangenen Epochen gerade auf sie enthielt.

Es ist die wichtigste Aufgabe der Kunstgeschichte die der Epoche ihrer Abfassung geltenden Prophetien in den großen Kunstwerken der Vergangenheit zu entziffern.

Der Zukunft – in der Tat – und nicht immer unmittelbar bevorstehenden, niemals einer durchaus bestimmten. Vielmehr gibt es nichts Wandlungsfähigeres im Kunstwerk als diesen dunklen und braunen Raum der Zukunft, aus dem von jenen Prophetien, die die be-seelten Werke von den gepfuschten scheiden, niemals eine einzige sondern stets eine Folge, wenn auch eine intermittierende, im Verlauf der Jahrhunderte an den Tag tritt. Damit diese Prophetie aber faßlich werde, müssen Umstände zur Reife gekommen sein, denen das

*Kunstwerk, oft um Jahrhunderte oft auch nur Jahre vorausseilte. Das sind auf der einen Seite bestimmte gesellschaftliche Veränderung[en], die die Funktion der Kunst wandeln, zweitens gewisse mechanische Erfindungen.*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 397

*Varia zum »Kunstwerk«*

[das doppelseitig beschriebene Blatt verzeichnet 14 Passagen, wovon 5 gestrichen, d. h. in die »zweite Fassung« eingearbeitet sind; die übrigen 9 lauten:]

*Der sicherste Agent für den Sieg des Neuen ist die Langeweile am Alten.*

*Zwei Funktionen der Kunst: 1) Die Menschheit mit bestimmten Bildern vertraut zu machen, ehe noch die Zwecke, in deren Verfolgung dergleichen Bilder entstehen, dem Bewußtsein gegeben sind. 2) Gesellschaftlichen Tendenzen, deren Realisierung an den Menschen selber zerstörend wäre, in der Bilderwelt zu ihrem Recht zu verhelfen.*

*Zerstückelung bei Chaplin; er legt sich selbst allegorisch aus. »La canne représentait la dignité, la moustache était l'orgueil et les bottines exprimaient toute la lourdeur des soucis d'ici-bas.« Propos de Chaplin rapportés par Pattinson-Knight Intransigeant 22 février 1931 (cit Philippe Soupault: Charlot Paris 1931 p II)*

*»Mit der fixierten Kamera und dem ungeschnittenen Bildstreifen hat der Film ... begonnen.« Arnheim l c p 320*

*Passus über die Baugeschichte zu modifizieren.*

*Der Magnansche Apparat ermöglicht 3000 Aufnahmen in der Sekunde.*

*Maso [da] Finiguerra – Erfinder der Radierung? – Incunabel des Holzschnitts: Spencer.*

*Die befreite Technik schließt die Bewältigung der gesellschaftlichen Elementarkräfte als Voraussetzung für die der natürlichen ein. (In der Urzeit liegt die umgekehrte Beziehung vor: die Beherrschung der natürlichen Kräfte schließt die Beherrschung von gewissen gesellschaftlichen Elementarkräften ein.)*

*Die Kunst ist ein Verbesserungsvorschlag an die Natur, ein Nachmachen, dessen verborgenstes Innere ein Vormachen ist. Kunst ist, mit andern Worten, vollendende Mimesis.*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 399

*Zum »Kunstwerk im Zeitalter [...«]*

*»Dans l'espace d'une seconde [...] Percevoir signifie immobiliser.« Henri Bergson: Matière et mémoire Paris 1896 p 229/232 Berg-*

son stellt also die menschliche Wahrnehmung als den ersten Zeitraffer dar. Ja die Fähigkeit, die Zeit zu raffen, wäre nach ihm eine Grundbedingung unserer Wahrnehmung. [auf die Wiedergabe der in extenso exzerpierten Stellen ist hier verzichtet]

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 400

Es ist notwendig auf das stärkste zu betonen, daß der Film, indem er die Ausstellbarkeit zum wichtigsten Gegenstande der Testprüfung macht, den gesamten Bereich menschlicher Verhaltensweisen genau in der gleichen Weise an einer Apparatur mißt, wie dies mit der Arbeitsleistung des Industriearbeiters in den Fabriken der Fall ist. Und damit erweist die Kunst, daß die Objekte, die sie um den Pol des Ausstellungswerts gruppiert prinzipiell ebenso unbegrenzt sind wie die, die sich um den Pol ihres Kultwerts gruppieren.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 406

»... daß, wie erwähnt [...] technischer Aufzeichnungsapparat.« Rudolf Arnheim: *Film als Kunst* Berlin 1932 p 216

»Das Besondere [...] an Reichtum.« lc p 212

»Le plus certain [...] de l'Immililiation.« Bardèche et Brasillach lc p 132

Die erste Technik schloß die selbständige Erfahrung des Individuums aus. Alle magische Naturerfahrung war kollektiv. Der erste Ansatz einer individuellen Erfahrung erfolgt im Spiel. Aus ihr entwickelt sich dann die wissenschaftliche. Die ersten wissenschaftlichen Erfahrung[en] gehen im Schutze des unverbindlichen Spieles vor sich. Diese Erfahrung ist es dann, welche in einem jahrtausendelangen Prozeß die Vorstellung und vielleicht auch die Realität derjenigen Natur zum Verschwinden bringt, welcher die erste Technik entsprochen hat.

Spielelemente der neuern Kunst: Futurismus, atonale Musik, poésie pure, Kriminalroman, Film.

Wenn die Aura in den frühen Photographien ist, wieso ist sie nicht im Film?

Werkzeugdenken und Magie

Arbeitsteilung bei Marr [diese und die vorhergehende Notiz sind eingerückt und eingerahmt. Die Streichung, die teils durch das Bardèche-Exzerpt, teils durch die Aufzeichnung über *Die erste Technik* verläuft, scheint keine Streichung sondern der Abdruck einer solchen durch feucht gebliebene Tinte zu sein]

»Was aber die Unwürdigkeit [...] Werke der Kunst.« G W F Hegel: *Werke X 1* Berlin 1842 p 11/13 (Vorlesungen über die Aesthetik ed H G Hotho)

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 407, 408

»Les progrès en technologie [...] matière à lire, à voir et à entendre.« Aldous Huxley: *Croisière d'hiver Voyage en Amérique centrale* Paris p 273/275 – Man kann nicht zwingender auf die Notwendigkeit hinweisen, die Kunst durch ihre innigste Verbindung mit didaktischen, informatorischen, politischen Elementen vor dem schrecklichen Verfallsprozeß, der sie bedroht, zu schützen. [in extenso niedergeschriebenes Exzerpt (s. Lesart zu 494, 42) wie anschließende Folgerung sind zwar gestrichen, werden aber hier wegen der anders lautenden Folgerung (s. 494, 44) abgedruckt; vgl. u. Ms 411 f.]

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 409

Gewöhnen kann sich auch der Zerstreute – ja gerade er. Taktile [konj. für Taktische; s. 1053 f.] Rezeption und Zerstreuung schließen einander nicht aus. Der Automobilist, der mit seinen Gedanken »ganz wo anders« z. B. bei seinem schadhafte Motor ist, wird sich an die moderne Form der Garage besser gewöhnen als der Kunsthistoriker, der sich vor ihr anstrengt, nur ihren Stil zu ergründen. Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit anwachsendem Nachdruck auf nahezu allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht, ist das Symptom einer entscheidenden Umfunktionierung des menschlichen Apperzeptionsapparats, der sich Aufgaben gegenüber sieht, die nur noch kollektiv gelöst werden können. Gleichzeitig ist sie das Symptom einer zunehmenden Bedeutung der taktilen [konj. für taktischen] Apperzeption, welche von der Architektur, wo sie ursprünglich zu Hause ist, auf die übrigen Künste übergreift. Sehr sinnfällig ist das in der Musik der Fall, in der ein wesentliches Element ihrer neuesten Entwicklung, der Jazz, seinen wichtigsten Agenten in der Tanzmusik hatte. Weniger sinnfällig, aber nicht weniger weittragend kommt diese Tendenz im Film zur Geltung, der durch die Chockwirkung seiner Bilderfolge ein taktiles [konj. für taktisches] Element in die Optik selbst trägt. [der Passus über Musik ist, bis zum Ende der Aufzeichnung, mit Blaustiftmarkierung umrahmt, das Wort Jazz ebenso unterstrichen]

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1024

#### Nachträge zur Arbeit

Thesen, die für die Debatte zu empfehlen sind: Kritik des Ausdrucks als Prinzips der dichterischen Hervorbringung

Kennzeichnung der besondern Struktur der Arbeit: sie trägt die Methode der materialistischen Dialektik nicht an irgendein geschichtlich gegebenes Objekt heran, sondern entfaltet sie an demjenigen Objekt, das – im Gebiet die Künste – ihr gleichzeitig ist. Dies der Unterschied von Plechanoff und Mehring.

*Anmerkung über das Prinzip des Ausdrucks und seine reaktionären Funktionen.*

*Panofsky: Perspektiven (Massenerzeugung von Ikonen in Byzanz)*

*Versuch, die Betrachtung des Films von allem Spezialistentum zu emanzipieren*

*Entstehungsgeschichte der Arbeit*

*Schlusssätze des ersten Teils*

*Über das Motto*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1025

[Die folgenden fünf Textpassagen sind aus Typoskriptkopie-Seiten herausgeschnittene, unkorrigierte, in einem Fall mit Benjaminschem Einfügungsvermerk versehene Streifen, die mit den beiden Manuskriptseiten 411 und 412 – beschrieben mit Arbeitsanweisungen – durch Klammer zusammengeheftet sich fanden]

*Die Arbeit sieht keineswegs darin ihre Aufgabe, Prolegomena zur Kunstgeschichte zu liefern. Sie bemüht sich vielmehr an erster Stelle, der Kritik des aus dem neunzehnten Jahrhundert uns überkommenen Begriffs der Kunst die Wege zu ebnen. Von diesem Begriff wird zu zeigen versucht, daß er den Stempel der Ideologie trägt. Sein ideologischer Charakter ist in der Abstraktion zu erblicken in welcher er die Kunst im allgemeinen und ohne Ansehung ihrer geschichtlichen Konstruktion aus magischen Vorstellungen definiert. Der ideologische, das heißt trügerische Charakter dieser abstrakten magischen Vorstellung von Kunst wird auf doppelte Art nachgewiesen: erstens durch ihre Konfrontation mit der gegenwärtigen Kunst, als deren Repräsentant der Film erscheint, zweitens durch ihre Konfrontation mit der wirklich magisch ausgerichteten Kunst der Urzeit. Das Ergebnis dieser zweiten Konfrontation könnte man dahin zusammenfassen, daß die Auffassung der Kunst umso mystischer wird, je mehr die Kunst von echter magischer Brauchbarkeit sich entfernt; je größer dagegen diese magische Brauchbarkeit ist (und in der Urzeit ist sie am größten), desto unmystischer ist die Auffassung von der Kunst.*

*Vielleicht darf man sagen, daß die technische Reproduzierbarkeit des Kunstgegenstandes geradezu eine Krisis der Schönheit heraufführt[,] und zur Illustration eine Bemerkung Huxleys auf die Gefahr hin heranziehen, ihren Anwendungsbereich über das Gebiet des Kunstgewerbes, auf das Huxley es abgesehen hat, zu erweitern. »In millionenfacher Vervielfältigung« [,] sagt Huxley, »wird auch der schönste Gegenstand häßlich«. (Aldous Huxley: Croisière d'hiver [Voyage] en Amérique Centrale Paris p 278)*

Für die Liquidierung der Differenz zwischen geistiger und manueller Arbeit hat die Filmproduktion größte Bedeutung. Die Gesetze der Filmdarstellung fordern vom Darsteller restlose Versinnlichung der geistigen Reflexe und Reaktionen; sie fordern andererseits von den Operateuren höchst geistvolle Leistungen. »Die Arbeitsteilung tritt von dem Augenblick an ins Leben[,], da eine Differenz zwischen körperlicher und geistiger Arbeit erscheint.« Wenn diese Feststellung der »Deutschen Ideologie« zu Recht besteht, so kommt nichts einer Liquidierung der Arbeitsteilung überhaupt und der Entwicklung einer polytechnischen Menschheitsbildung mehr zugute als die Einebnung der Differenz zwischen körperlicher und geistiger Arbeit. Diese können wir gegenwärtig wenn nicht nur an der Filmproduktion so doch in ihr besonders deutlich verfolgen.

Was im stummen Film als »Begleitmusik« auftrat, war – geschichtlich gesehen – die Musik, die vor den Toren des Films wartete – »Schlange stand«. Danach hat die Musik in den Film Einlaß gefunden. Dadurch, d. h. durch den Tonfilm, sind viele Probleme der »Begleitmusik« mit einem Schlag liquidiert worden. Ihr scheinbar rein formaler Charakter hat sich als Funktion eines schnell überwundenen Frühstadiums der technischen Entwicklung erwiesen. Der Tonfilm macht es der Musik möglich, sich nicht nur über ihr Woher – Kneipe oder Militärkapelle, Pianist oder Grammophon – sondern auch über ihr Was auszuweisen. Denn ein Schlager oder eine Beethovensonate – sie können als solche in die Handlung des Films einmontiert werden. Aus diesem Einzelfall ist ein heilsames Mißtrauen gegen die Tragweite »formaler[\*]« Problemstellungen überhaupt zu entnehmen.

»Die technischen Fortschritte [...] Hörstoff zu üben.« (Aldous Huxley l c p 273–275) Man kann nicht zwingender auf die Notwendigkeit hinweisen die Kunst aus ihrer Abhängigkeit von dem sogenannten Talent durch ihre innigste Verbindung mit didaktischen, informatorischen, politischen Elementen aus dem Verfallsprozeß, in dem sie sich offenkundig befindet, zu retten. [vgl. o. Ms 409]

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ts 2799–2803

#### 431–469 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Erste Fassung)

##### ÜBERLIEFERUNG

M<sup>1</sup> Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Manuskript mit Sofortkorrekturen, späteren Korrekturen und Arbeitsanweisungen; 29 Blätter (halbfest, gelblich, Umfang ca. 21

mal 13,5 cm, überwiegend doppelseitig beschrieben); Benjamin-Archiv, Ms 42, Ms 367, Ms 43–47, Ms 371, Ms 48–55, Ms 381, Ms 56–61, Ms 368, Ms 370, Ms 369, Ms 382, Ms 62–63.

M<sup>2</sup> *Anmerkungen*. Manuskript mit Arbeitsanweisungen für Anmerkungen; 1 Blatt (wie oben; auf der Vorderseite: drei gestrichene, 3 ungestrichene Anmerkungen – s. »Paralipomena und Varia...«, 1044 f. –; auf der Rückseite: diverse, auf die Reproduktionsarbeit nicht oder nicht unmittelbar bezügliche Aufzeichnungen; das Blatt fand sich gefaltet, in es eingelegt war das Notizenkonvolut Ms 384 ff., s. 1037 f.); Benjamin-Archiv, Ms 383.

Druckvorlage: M<sup>1</sup>

Im Benjamin-Nachlaß fanden sich die Blätter Ms 42–63 als geschlossenes Konvolut. Die Blätter Ms 367, Ms 371, Ms 381, Ms 368, Ms 370, Ms 369 und Ms 382 waren einem anderen Konvolut (= Ms 367–383) beigelegt oder zufällig unter die Blätter Ms 372–380 geraten, die Niederschriften zum zweiten *Pariser Brief* sind. Die zweifelsfrei zur Manuskriptfassung der Reproduktionsarbeit rechnenden Blätter wurden aus diesem Konvolut ausgesondert und ins erste eingeordnet – in der oben, unter M<sup>1</sup> angegebenen Reihenfolge. Diese Reihenfolge war zwanglos herzustellen: das Blatt Ms 367, ein Inhaltsverzeichnis mit fortlaufender Numerierung der einzelnen Abschnitte und deren Titelüberschriften (s. Textteil, 433) lieferte ein klares Anordnungsprinzip. Nach diesem Anordnungsprinzip erfolgte dann auch der Abdruck von M<sup>1</sup> (= der »Ersten Fassung« der Reproduktionsarbeit, 431–469). Dabei wurden die Nummern der Abschnitte, die im Manuskript sich nicht finden, in eckigen Klammern über die Abschnitte gesetzt. Die im Manuskript durch Rotstift hervorgehobenen Passagen wurden, wie in der französischen Fassung und der Absicht Benjamins gemäß (der dort zunächst Sperrungen, dann aber *Italiques*-Satz wünschte; s. 1015), in Kursive gegeben. Die gelegentlichen Einschübe im Manuskript konnten, infolge der überwiegend klaren Markierungen Benjamins, an den respektiven Stellen mühelos eingeordnet werden.

Die eigentliche Schwierigkeit bestand hier darin, unter den mannigfaltigen und einigermaßen verstreuten Papieren die definitive Gestalt dieser Fassung herauszukennen. War dies einmal gelungen, ergab sich die Rekonstruktion dieses so wichtigen, ersten geschlossenen Zeugnisses von der Reproduktionsarbeit wie von selbst. Es ist deshalb unschätzbar, weil es die Arbeit in der ursprünglich intendierten Gestalt repräsentiert, die sie vor der Umschmelzung in ihre französische Fassung besaß, in jene also, die von 1936 bis 1955 (dem Erscheinungsjahr der ersten deutschen Version = der »Zweiten Fassung«; dazu s. 1036) die einzig verbreitete war. Es ist ferner deshalb von der höchsten Rele-



vanz, weil es; in seinen charakteristischen Abweichungen nicht nur von der französischen Fassung (wenngleich es dieser im Tenor näher ist) sondern namentlich von der zweiten deutschen Fassung, die Differenzen von dieser in der Benjaminschen Orientierung auf den gesamten, von ihm behandelten Komplex zu erkennen erlaubt – Differenzen, die etwa in der negativ-kritischeren Akzentuierung von Masse und Massenkunst gegenüber der positiv-hoffnungserfüllteren in der »Zweiten Fassung« greifbar werden (der Fassung also, die mit dem Blick auf eine Publikation durch Brecht – wenn auch kaum deswegen allein – hergestellt wurde).

Das Manuskript war gut zu entziffern. Orthographie, Grammatik und Interpunktion zeigen durchweg nicht die charakteristischen Eigenheiten früherer Texte; zweifelsohne, weil Benjamin mit diesem Text die Intention breiterer publikatorischer, wenn nicht agitatorischer Wirkung verfolgte. Offenkundige Irrtümer wurden stillschweigend korrigiert, drastische wie das beharrlich wiederkehrende und erst in der »Zweiten Fassung« (jedoch nicht durchgängig) korrigierte *taktisch* statt *taktil* wurden durch – ausgewiesene – Konjekturen verbessert. Wo Abweichungen, namentlich in der Interpunktion, sich fanden (etwa: keine Kommata hinter Parenthesen, Gedankenstrichen oder vor *sondern*, *wie*, komparativem *als* oder bei eingeschobenen Sätzen) sind sie, als charakteristische Benjaminsche Eigenheiten, stets dann bewahrt, wenn sie nicht in den Typoskripten T<sup>1</sup> und T<sup>2</sup> (s. 1056) – als der späteren, daher definitiv zu betrachtenden Fassung – in den entsprechenden Passagen von Benjamin selber geändert wurden, und wenn sie nicht eine Beeinträchtigung des Sinnes involvierten; in diesen beiden Fällen wurden die erforderlichen Zeichen, namentlich Kommata, konjiziert. Die in der Arbeit verwendeten Zitate konnten, bis auf wenige Ausnahmen, überprüft und, wo nötig, korrigiert werden.

LESARTEN 433,15 f. 14 und 15] beide Nummern, samt ihren Titeln, sind mit Klammerzeichen zusammengehalten. – 433,17 *Micky-Maus*] Benjamin zieht diese Eindeutschung des Namens »Mickey Mouse« der geläufigen (Mickymaus) durchweg vor; die amerikanische Schreibweise findet sich nur in der französischen Fassung, s. 732. – 433,19 *Taktile*] konjiziert für *Taktische* M<sup>1</sup>; gemeint ist stets »taktil« (fühlbar, das Tasten betreffend; lat. *tactilis*, berührbar), niemals nur »taktisch« (die Taktik betreffend, planvoll, griech. *τακτικός*). Diese und die weiteren Konjekturen finden ihre Stütze im französischen Text; s. Lesart zu 735,35. – 435,20 *Gesellschaft*,] conj. für *Gesellschaft* M<sup>1</sup> – 441,27 f. – *der Photographie bis Sozialismus*) –] Benjamin schrieb zuerst: – *der Photographie, gleichzeitig auch mit dem Anbruch des Sozialismus*,; dann ersetzte er die Kommata durch Parenthesen, vergaß dabei aber, einen zweiten

Gedankenstrich zu setzen; dieser wurde konjiziert. – 444,13 »künstlerische«,] konj. für »künstlerische« M<sup>1</sup> – 445,9 *Verschanzung*,] konj. für *Verschanzung* M<sup>1</sup> – 448,22 *hat*] konj. für *haben* M<sup>1</sup> – 448,32 *Gemälde*,] konj. für *Gemälde* M<sup>1</sup> – 449,32 *Strecke*,] konj. für *Strecke* M<sup>1</sup> – 459,19 z. B.] konj. für z B M<sup>1</sup> – 459,20 z. B.] konj. für z B M<sup>1</sup> – 462,13 *hat*] konj. für *haben* M<sup>1</sup> – 463,39 *taktile*] konj. für *taktische* M<sup>1</sup> – 464,6 *taktile*] konj. für *taktische* M<sup>1</sup> – 464,9 *taktilen*] konj. für *taktisches*] M<sup>1</sup>; hier, wie bei der Lesart zu 463,39 ist freilich die Bedeutung »taktisch« (im Sinne eines planvollen Ablenkungsmanövers) keinesfalls völlig auszuschließen; weil aber doch die Bedeutung »auf den Leib rückend«, die der technisch manipulierten »Hautnähe«, offenkundig überwiegt, wurde »taktil« konjiziert. – 464,16 *abrollt*,] konj. für *abrollt* M<sup>1</sup> – 464,34–466,34 <18> bis *hieß*.] s. die Variante, 1042 ff. – 465,34 *taktil*] konj. für *taktisch* M<sup>1</sup> – 465,36 z. B.] konj. für z B M<sup>1</sup> – 465,38 *taktilen*] konj. für *taktischen* M<sup>1</sup> – 465,39 *taktile*] konj. für *taktische* M<sup>1</sup> – 466,11 *taktilen*] konj. für *taktischen* M<sup>1</sup> – 466,24 *ist*,] *ist* fehlt in M<sup>1</sup> – 466,26 *taktile*] konj. für *taktische* M<sup>1</sup> – 466,29 *taktile*] konj. für *taktische* M<sup>1</sup> – 467,10 *gar nicht*] konj. für *garnicht* M<sup>1</sup> – 467,28 *darstellen*. –] *darstellen*. M<sup>1</sup>; der Gedankenstrich wurde konjiziert, weil an dieser Stelle ein längerer Einschub endet. – 467,30 *sucht*] fehlt in M<sup>1</sup>.

NACHWEISE 439,13–16 »*Shakespeare bis Pforten*«] im Original: »Shakespeare, Rembrandt, Beethoven feront du cinéma... Toutes les légendes, toute la mythologie et tous les mythes, tous les fondateurs de religion et toutes les religions elles-mêmes... attendent leur résurrection lumineuse, et les héros se bousculent à nos portes pour entrer.« Abel Gance, *Le temps de l'image est venu!*, in: L.-P. Quint, G. Dulac, L. Landry, Abel Gance: *L'art cinématographique*. II, [Paris] 1927, 94 und 96. – 440,10–34 *was bis abgewinnt*.] s. die überwiegend gleich bzw. ähnlich lautenden Passagen in *Kleine Geschichte der Photographie* (Bd. 2), und in *Über einige Motive bei Baudelaire* (646 f.). – 440,33 *Jensen*] s. Johannes V. Jensen, *Exotische Novellen*, Berlin 1919 – 445,21 *festhielt*.] s. Atget, *Lichtbilder*. Hg. von Camille Recht, Paris, Leipzig 1931 – 445,20–36 *Atget, bis erhält*,] s. die ähnlich lautende Passage in *Kleine Geschichte der Photographie* (Bd. 2). – 446,31 »*Opinion publique*«] A Woman of Paris, Chaplin-Film von 1923 – 447,30–35 »*Nous bis expirant*.«] im Original: »[...] revenus sur le plan d'expression des Egyptiens«, Abel Gance, a.a.O., 100; »[...] de culte pour [...]«, a.a.O., 101 (Hervorhebung und Komma von Benjamin). – 447,35–448,5 »*Quel bis course*.«] im Original: »[...] plus réel? [...] plus mystérieux [...]«, Séverin-

Mars, zit. bei Abel Gance, a. a. O., 100. – 448,11 »*La ruée vers l'or*«] Goldrush, Chaplinfilm von 1925 – 451,7-17 »*Der Filmdarsteller bis spielen.*«] im Original: »Les acteurs de cinéma, écrit Pirandello, se sentent comme en exil. En exil non seulement de la scène, mais encore d'eux-mêmes. Ils remarquent confusément, avec une sensation de dépit, d'indéfinissable vide et même de faillite, que leur corps est presque subtilisé, supprimé, privé de sa réalité, de sa vie, de sa voix, du bruit qu'il produit en se remuant, pour devenir une image muette qui tremble un instant sur l'écran et disparaît en silence ... La petite machine jouera devant le public avec leurs ombres; eux, ils doivent se contenter de jouer devant elle.« Luigi Pirandello, On tourne, zit. bei Léon Pierre-Quint, Signification du cinéma, in: L'art cinématographique. II, a. a. O., 14 und 15. – 455,18-456,6 *Jahrhundertelang bis Gemeingut.*] s. die ähnlich lautende Passage in *Der Autor als Produzent* (Bd. 2). – 461,16-33 *So bis Psychoanalyse.*] s. die ähnlich lautende Passage in *Kleine Geschichte der Photographie* (Bd. 2). – 462,6 *heraklitische Wahrheit*] s. Herakleitos, fr. 89: τοῖς ἐγγρηγορόσιν εἰς καὶ ξυνὸς κόσμος, τῶν δὲ κοιμωμένων ἕκαστος εἰς ἴδιον ἀποστρέφεται. In: Vorsokratische Denker. Auswahl aus dem Überlieferten, Griechisch und Deutsch von Walther Kranz, 3. Aufl., Berlin 1959, 74 – 468,8 *Marinettis Manifest*] Dieses Manifest konnte weder in der verbreiteteren einschlägigen Literatur, noch in einer italienischen (Spezial-) Bibliographie und Ikonographie zum Futurismus ermittelt werden. Das von Benjamin zitierte Exzerpt scheint von ihm aus dem Französischen übersetzt und ist in der französischen Fassung der Reproduktionsarbeit, wohl nach dem Wortlaut des Abdrucks in einer französischen Zeitung, französisch zitiert (s. Anhang, 737 f.). In der »Zweiten Fassung« findet sich der (Benjaminsche) Nachweis [cit.] *La Stampa Torino* in der Fußnote 33 (s. Textteil, 507). Bestimmte charakteristische Differenzen in der deutschen Übersetzung machen es so gut wie gewiß, daß er selbst, und zwar nicht aus der *Stampa*, sondern nach deren Zitat, wohl in einer französischen Zeitung, übersetzte (s. *Megaphons* in der »Ersten Fassung« gegenüber dem weiter verdeutschten *Megaphone* in der »Zweiten Fassung«: 468,12 und 507,6). – 468,30-469,4 *Wird bis Technik,*] s. die ähnlich lautende Passage in *Theorien des deutschen Faschismus* (Bd. 3, 238,10-30). – 469,10 *mundus*«] Abwandlung des bei Johannes Manlius, *Loci communes*, Basileae 1563, 2, 290 angegebenen Wahlspruchs Kaiser Ferdinands I. »*Fiat iustitia et pereat mundus*«

# 471–508 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung)

## ÜBERLIEFERUNG

- T<sup>1</sup> *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Durchschlag eines Typoskripts mit Korrekturen Benjamins; Benjamin-Archiv, Ts 598–657.
- T<sup>2</sup> *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Durchschlag eines Typoskripts mit Korrekturen Benjamins (in der ersten Hälfte) und Korrekturen sowie Druckanweisungen von fremder Hand (in beiden Hälften); die erste Hälfte (Ts 658–685) Kopie eines unbekannten, jedoch mit T<sup>1</sup> textgleichen Typoskripts [T\*]; die zweite Hälfte (Ts 686–709) Kopie des entweder nach T<sup>1</sup> oder nach [T\*] (resp. nach dem Original von T<sup>1</sup> oder einem weiteren Durchschlag; oder nach einem weiteren Durchschlag von [T\*]) höchstwahrscheinlich von Gretel Adorno für Benjamin hergestellten Typoskripts; Benjamin-Archiv, Ts 658–709.
- T<sup>3</sup> *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Durchschlag von T<sup>2</sup> in der gleichen Zusammensetzung der Kopien; Benjamin-Archiv, Ts 710–761.

Druckvorlage: T<sup>1</sup>

Genauestens war zu prüfen, welchem der drei Zeugen der Vorzug der Druckvorlage einzuräumen wäre. Kriterium dabei mußte sein, welches Typoskript überwiegend – oder allein – die Spuren Benjamins selber trug. Diese Spuren ließen sich zweifelsfrei in T<sup>1</sup>, mit hoher Wahrscheinlichkeit in einem Teil von T<sup>2</sup> ermitteln. Es sind nur verschwindend wenige; sie finden sich in T<sup>1</sup> auf den Blättern Ts 603, Ts 608, Ts 619, vermutlich Ts 623 (mit der einzigen Bleistiftkorrektur unter den sonst mit Tinte vorgenommenen), Ts 624, Ts 633, Ts 638, Ts 651, Ts 652, Ts 654 und Ts 655. Diese Korrekturen hinterlassen den Eindruck, als wären sie beiläufig gemacht: zwar tilgen sie allergrößte Verschreibungen wie »Koni« statt »Kino«, jedoch keineswegs alle; Verschreibungen wie »verfielfältigt« blieben stehen, ganz zu schweigen von starken, sinnentstellenden, wie etwa der Auslassung auf S. 38 (= Ts 637), die in T<sup>2</sup> und von da in den Abdruck der Schriften von 1955 sich einschlich, und die schließlich überhaupt nur durch den (in diesem Fall wegen der Parallelität der Stellen glücklicherweise möglichen) Rekurs auf M<sup>1</sup> zu beheben war (s. Lesart zu 495,38). – Die Korrekturen in T<sup>2</sup> sind insgesamt weitaus zahlreicher, nur, bedauerlicherweise, nicht alle von Benjamins Hand. Problematisch ist zunächst die Zusammensetzung des Typoskripts. Es besteht offenkundig aus zwei Kopien von verschiedenen Typoskrip-

ten: die Seiten [1], [1a], 1b, 2-26 (= Ts 658-685) sind, unter Einhaltung eines breiteren Randes und durchgängig ohne die deutschen Umlauttypen Ä, ä, Ö, ö, Ü, ü, auf weichere, stumpfere Blätter kopiert und haben maschinenschriftliche Paginierung, während die Seiten 27-50 (= Ts 686-709), mit schmalerem Rand und den deutschen Umlauttypen, auf härtere, glänzende Blätter durchgeschlagen sind und, von Seite 27-43 Bleistiftpaginierung, von Seite 44-46 mit Bleistift korrigierte, d. h. um jeweils -1 angepasste Typoskriptpaginierung, auf Seite 47 wieder Bleistiftpaginierung und auf den Seiten 48-50 unkorrigierte – weil wieder gleichlaufende – Typoskriptpaginierung haben. Infolge dieser Zusammensetzung aus zwei Typoskriptdurchschlägen gibt es Differenzen auch der Korrekturtypen. Zwar sind mindestens drei Korrekturtypen im ganzen Typoskript einheitlich: 1. Bleistiftkorrekturen von der Art »Fa/ustfilm«, d. h. mit Schrägstrichen zwischen zwei auseinanderliegenden Buchstaben (Ts 667), 2. Bleistiftkorrekturen von der Art »entwerfen« mit am Rand ausgeschriebenem Korrekturwort »entwerten« (Ts 667) und 3. Bleistiftkorrekturen von der Art [Fußnote] »1« überschrieben mit der [fortlaufenden Fußnoten-]Nummer »5« (Ts 668) sowie Rotstiftkorrekturen von der Art »keine Kursive«, »8'« usw., also eigentlich Druckanweisungen; diese dürften von dem Hersteller der »Schriften« von 1955 stammen, in denen T<sup>2</sup> als Druckvorlage diente. Sämtliche drei Korrekturtypen – eindeutig wenigstens zwei davon – stammen von verschiedenen fremder Hand. Was die Differenz dieser Typen von einem vierten Korrekturtyp, nämlich dem in der ersten Hälfte des Typoskripts (= Ts 658-685) betrifft, so handelt es sich bei diesem nahezu zweifelsfrei um Besserungen von der Hand Benjamins (s. Ts 669, Ts 672-674, Ts 676, Ts 678, Ts 682-684): es sind mit Tinte vorgenommene Korrekturen von der Art der in T<sup>1</sup> – jedoch (und das ist dabei das Eigenartige) nicht an eben den Stellen durchgeführt wie in T<sup>1</sup> (dies freilich zum Teil deshalb, weil es um die Kopie eines anderen Typoskripts als T<sup>1</sup>, d. h. eines mit wieder anderen Verschreibungen, sich handelt). Hier, wie schon in T<sup>1</sup>, sind die Benjaminschen Korrekturen bloß sporadisch, wie beiläufig, jedenfalls nicht konsequent vorgenommen. Die Tatsache, daß das komponierte Typoskript, i. e. die Kopie T<sup>2</sup>, in Benjamins Nachlaß sich befand und seine zweite Hälfte Bleistiftpaginierungen von der Hand höchstwahrscheinlich Gretel Adornos aufweist, erlaubt den Schluß, daß eine Kopie von der G. Adornoschen Abschrift aus Amerika nach Paris gelangte, wo Benjamin den zweiten Teil dieser Kopie mit dem ersten, von einem andern Typoskript her in seinem Besitz befindlichen Teil zusammengesetzt haben könnte. Ein anderer Schluß wäre, daß der erste Teil des Typoskripts (i. e. der Kopie Ts 658-

685) von Benjamin nach Amerika mitgeschickt und dort von Gretel Adorno um den von ihr geschriebenen zweiten Teil (i. e. die Kopie Ts 686–709) ergänzt worden ist (was zwar die von ihr vorgenommenen, den Anschluß markierenden Bleistiftpaginierungen erklären, jedoch das Gelangen des ganzen Typoskripts in den Nachlaß nicht durch Benjamin selbst, sondern eben durch Gretel Adorno implizieren würde).

Trotz der weitaus zahlreicheren Korrekturen in T<sup>2</sup> gegenüber T<sup>1</sup> – und unter Abrechnung der eigentlichen Druckanweisungen – ist doch die Situation die, daß neben den wirklichen Emendationen eine Anzahl neuer, offenkundig beim Abschreiben entstandener Fehler stehen (so »Luppe« statt »Lupe«, »wirken« statt »winken«, »in [...] freiem Himmel« statt »[...] unter freiem Himmel« u. v. a.), die zwar zum Teil wieder korrigiert wurden, zum Teil jedoch als starke, unkorrigierte Verschlechterungen des Textes gegenüber T<sup>1</sup> sich erhielten. Namentlich ihrer wegen und wegen des höheren Zeugniswertes von T<sup>1</sup>, das wenigstens von Benjamin allein, wenn auch keineswegs in der wünschenswerten Konsequenz, korrigiert wurde, und dann auch deshalb, weil ja die wirklichen, teils Benjaminschen, teils von dritter, wenn nicht von vierter Hand erfolgten Emendationen in T<sup>2</sup> nicht ungenutzt bleiben mußten, entschieden sich die Herausgeber für T<sup>1</sup> als – freilich selber aufs gründlichste zu revidierende – Druckvorlage. Die Revision erfolgte unter drei Aspekten: 1. dem der Herstellung von Orthographie, Interpunktion und Grammatik bei prinzipieller Bewahrung der Benjaminschen Eigenheiten, 2. dem genauesten Vergleichung der beiden Typoskripte miteinander und ihrer mit dem Manuskript der »Ersten Fassung« (s. 1051 ff.) sowie der französischen (s. 709–739), unter Berücksichtigung der frühesten Niederschrift (s. 1037), der Paralipomenen und Varia (1039–1051) und 3. der Prüfung der direkten wie indirekten Zitation, soweit immer sie möglich war.

Die Orthographie wurde nur da normalisiert, wo es sich um erkennbare Verschreibungen handelt, nicht hingegen, wo beabsichtigte Eigenheiten zu respektieren waren (dazu s. Editorischer Bericht, 778 f.). Uneinheitliche Schreibweisen wie »Bronce«, »Bronze« wurden dem häufigsten Vorkommen der einen gemäß reguliert; so steht im abgedruckten Text »Bronze« neben dem durchweg von Benjamin bevorzugten »Portrait« (selbstverständlich blieb die Differenz zwischen »Portrait« in der zweiten und »Porträt« in der ersten Fassung, gemäß dem ausschließlichen Vorkommen von »Porträt« dort, erhalten – wie grundsätzlich jede charakteristische Differenz dieser Art bewahrt blieb, gerade um die Verschiedenartigkeit von Textgestaltungen gleicher Sujets bei Benjamin deutlich hervortreten zu lassen). – Bei der Interpunktionsregulierung wurde grundsätzlich in den Interpunktionsstand nur dann eingegriffen, wenn durch Korrekturen im Typo-

skript als verbürgt gelten konnte, daß 1. die (dem geläufigen Stand angepaßte) Korrektur von Benjamin beabsichtigt und 2. sie zwar nicht von Benjamin vorgenommen war, jedoch eine größere Luzidität des Textsinnes erbrachte. Im ersten Fall ist in aller Regel die Benjaminsche Korrektur als Abweichung (entweder von T<sup>1</sup> gegenüber T<sup>2</sup> oder T<sup>2</sup> gegenüber T<sup>1</sup> oder beider gegenüber M<sup>1</sup>) nicht eigens verzeichnet. Dagegen sind die Abweichungen sowohl bei (sicheren und mutmaßlichen) Fremdkorrekturen wie bei den eigentlichen Herausgeber-Konjekturen durchweg ausgewiesen. – Grammatische Versehen sind stillschweigend korrigiert, wenn sie offenkundig sind, bewahrt, wenn sie stilistische Eigenheiten Benjamins ausdrücken. – Für die Bemühung Benjamins, auch bei der »Zweiten Fassung« eher an die geläufige Orthographie, Interpunktion und Grammatik sich zu halten, gilt, was bereits bei Gelegenheit der Revision von M<sup>1</sup> gesagt wurde (s. 1053). – Die Kollationierung der verschiedenen Fassungen der Reproduktionsarbeit erbrachte nicht nur den genauen Einblick in ihre textlichen Differenzen, der die Artikulation der respektiven Lesarten und Konjekturen erlaubte – etwa die schon genannte entscheidende der Herstellung einer Passage im Abschnitt XI der »Zweiten Fassung« (s. 495,36 bis 496,5), die ohne Rekurs auf die entsprechende Passage im <14.> Abschnitt der »Ersten Fassung« (s. 458,31–38) so sinnlos geblieben wäre, wie sie in T<sup>1</sup>, in T<sup>2</sup> und damit im verbreiteten Druck dieser Fassung in den »Schriften« von 1955 es ist –; sie machte vor allem die sachlichen Differenzen der beiden Fassungen absehbar, auf die mehrfach bereits hingewiesen ist (s. etwa 1038 und 1052 f.), und die, endlich, auch jene Mitteilung Adornos bestätigen halfen (s. 1032, Anm.), wegen deren angeblicher Unverbürgtheit durch die Sache selbst namentlich der eine der Herausgeber von den verschiedensten Seiten sich mußte schelten lassen (s. etwa Asja Lacis, in: *alternative 10* [1967], 213 [Nr. 56/57; Oktober/Dezember '67] oder Hannah Arendt, Walter Benjamin, in: *Merkur* 22 [1968], 56 f. [Nr. 238; Januar/Februar '68]). – Was die Überprüfung der Benjaminschen Zitationen anlangt, gilt das bereits anläßlich der Revision von M<sup>1</sup> Gesagte (s. 1053); nachzutragen bleibt, daß die integrale Zitationsart in M<sup>1</sup> ebenso bewahrt wurde wie die in der französischen und der zweiten (deutschen) Fassung von Benjamin befolgte: die Einrichtung von Anmerkungsapparaten, die auf die respektiven Seiten verteilt sind – mit der einzigen Ausnahme einer von den Herausgebern vorgenommenen Durchzählung der Noten, die auf den entsprechenden Seiten von französischer Fassung wie von T<sup>1</sup> und T<sup>2</sup> jeweils wieder mit »1.« einsetzt. Selbstverständlich wurden die notwendigen Korrekturen vorgenommen und, in eckigen Klammern, bibliographische Ergänzungen gege-

ben, stets da, wo die teils unzugängliche Literatur überhaupt zu ermitteln war.

LESARTEN 472,4 *unterschied*,] konj. für *unterschied* T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup> – 473,20 *Gesellschaft*,] konj. für *Gesellschaft* T<sup>1</sup>; Komma von fremder Hand in T<sup>2</sup> – 474,5 *ausgeübt*] konj. für *ausgeübt*, T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup> – 474,26 *sehr*] *sind* T<sup>2</sup> – 476,35 *Schrift*,] konj. für *Schrift* T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup> – 477,2 *der der*] *der* T<sup>2</sup> – 477,4 f. *in einem Saal oder unter freiem Himmel*] *in einem Saal oder freiem Himmel* T<sup>2</sup> – 477,9 *entwerten*] konj. für *entwerfen* T<sup>1</sup>; korrigiert von fremder Hand in T<sup>2</sup>; *entwerten* M<sup>1</sup> – 478,10 *ein. Und wenn*] *ein und wenn* T<sup>2</sup>; hinter *ein* Komma von fremder Hand – 478,27 *Riegl*] *Riegel* T<sup>2</sup> – 480,18 *mit einem anderen*] *mit anderem* T<sup>2</sup> – 480,31 *Kultwerts*] *Kultwertes* T<sup>2</sup> – 481,15 *erreicht*,)] konj. für *erreicht*,) T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup>; *erreicht*,) M<sup>1</sup> – 481,20 *Kunstwerkes*] *Kunstwerkes* T<sup>2</sup> – 481,24 *Kunstwerkes*] *Kunstwerkes* T<sup>2</sup> – 481,32 *hat*,)] konj. für *hat*,) T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup> – 481,33 *Begriffs*] *Begriffes* T<sup>2</sup> – 481,35 *Kultwerts*] *Kultwertes* T<sup>2</sup> – 481,36 *Produkts*] *Produktes* T<sup>2</sup> – 481,37 *Malerei*] konj. für *Malerei*, T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup>; *Malerei* M<sup>1</sup> – 482,4 *gesamte soziale Funktion*] *gesamte Funktion* T<sup>2</sup>; *gesamte soziale Funktion* M<sup>1</sup> – 482,11 *Kultwert*] konj. für *Kulturwert* T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup> – 482,12 *Kunstwerkes*] *Kunstwerkes* T<sup>2</sup> – 482,28 *machte. So*] *machte. [Absatz]* So T<sup>2</sup>; *machte. So* M<sup>1</sup> – 483,1 *Kults*] *Kultes* T<sup>2</sup> – 483,7 f. *daraufhinzudrängen*] *darauf hinzudrängen* T<sup>2</sup> – 483,15 *so heißt es*] T<sup>2</sup>; *heißt es* T<sup>1</sup> – 483,26 *Was*] *was* T<sup>2</sup> – 483,28 *Raffael*] konj. für *Rafael* T<sup>1</sup>, *Raphael* T<sup>2</sup> (entsprechend wurde konjiziert 483,33,36,40) – 483,32 *im nischenartigen Hintergrunde*] *in nischenartigem Hintergrunde* T<sup>2</sup> – 483,42 *Bilds*] *Bildes* T<sup>2</sup> – 484,7 *Innern*] *Inneren* T<sup>2</sup> – 485,4 *widerstandslos*] T<sup>2</sup>; *widerstandlos* T<sup>1</sup> – 485,9 *winkt*] *in T<sup>2</sup> verschlimmbessert zu wirkt; winkt* M<sup>1</sup> – 485,17 *von ihm*] *ihm* T<sup>2</sup>; *von ihm* M<sup>1</sup> – 485,23 *mehr*] *sehr* T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup>; *mehr* M<sup>1</sup> – 486,17 *sei –*] *sei, –* T<sup>2</sup> – 487,3 *geradezu*] *grádezu* T<sup>1</sup> – 487,12 *heranzuziehen*,] konj. für *heranzuziehen* T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup>; in T<sup>2</sup> Komma von fremder Hand – 487,14 *heute noch*] *heute* T<sup>2</sup>; *heute noch* M<sup>1</sup> – 487,22 *hätte*] konj. für *hätten* T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup> – 488,25 *anderen*,] konj. für *anderen* T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup>; *anderen*, M<sup>1</sup> – 488,36 f. *Versuchsleiter*] T<sup>2</sup>; *Versuchleiter* T<sup>1</sup> – 489,9 f. *Filmdarsteller*, *schreibt Pirandello*, *»fühlt*] T<sup>2</sup>; in T<sup>1</sup> und M<sup>1</sup> fehlen die Anführungszeichen, was insofern richtig ist, als nicht Pirandello selbst, sondern Pirandello nach Pierre-Quint zitiert wird, s. Nachweis zu 451,7–17. – 490,10 *sich*] *sich auch* T<sup>2</sup>; *sich* M<sup>1</sup> – 490,13 *auf*,] *auf* T<sup>2</sup> – 490,30 *in*] T<sup>2</sup>; *im* T<sup>1</sup> – 491,10 *kann*,] konj. für *kann* T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup>; *kann*, M<sup>1</sup> – 491,19 *einzig*] *Einzig* T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup>; *einzig* M<sup>1</sup> – 491,28 *konstatierbare*] *konstatierte* T<sup>2</sup> – 491,32 *Parlament*] *Parliament* T<sup>2</sup> – 491,35 *Anstellung*] konj. für *Ausstellung* T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup>; *Anstellung* M<sup>1</sup> – 492,37 *Aufstellung*] T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup>; *Ausstellbarkeit* M<sup>1</sup> – 492,39 *aus der der*] konj. für *aus der*



T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup> – 493,28 *Autorschaft*] *Autorenschaft* T<sup>2</sup> – 493,29 *selbst*] *selber* T<sup>2</sup> – 495,7 *usw.*] T<sup>2</sup>; u.s.w. T<sup>1</sup> – 495,9 *überein.*] *überein*). T<sup>2</sup> – 495,38–496,1 – *kraft seiner aufgelegten Hand* – *nur wenig und steigert sie* – *kraft seiner Autorität* – *sehr*] konj. (gemäß M<sup>1</sup>) für – *kraft seiner Autorität* – *sehr* T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup>; die Stelle wird, ohne Konjekturen, sinnlos. Die Konjekturen finden eine Stütze auch im französischen Text; s. 728,22–24. – 496,13 *davontragen*] konj. für *davon tragen* T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup>; *davontragen* M<sup>1</sup> – 496,14 f. *vielfältig*] *vielfach* T<sup>2</sup> – 497,7 *fallen* – *wie das deutlich angesichts der Malerei sich erweist* – *die*] *fallen* – *die* T<sup>2</sup>; d. h. hier wurde, was in der Parenthese steht, vergessen; lediglich das erste Parenthesezeichen wurde, sinnloserweise, erhalten. – 498,27 *Leistungen.*] T<sup>2</sup>; *Leistungen* T<sup>1</sup> – 499,14 *Es wird*] in T<sup>2</sup> (vor den durch Druckanweisung in diesem Typoskript insgesamt aufgehobenen Unterstreichungen) unterstrichen – 499,17 *auseinander fielen*] *auseinanderfielen* T<sup>2</sup> – 499,23 *anderen*] *ändern* T<sup>2</sup> – 500,29 *jeher*] *je her* T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup> – 501,3 *Standard.*] T<sup>2</sup>; *Standard* T<sup>1</sup> – 501,27 *drittens*] konj. für *drittens*, T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup> – 502,11 *Bild*] *Bilde* T<sup>2</sup>; *Bild* M<sup>1</sup> – 502,18 *Genüge*] *genüge* T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup>; *Genüge* M<sup>1</sup> – 503,5 *betrachtet.*] T<sup>2</sup>; *betrachtet* T<sup>1</sup> – 504,11 *Gemeinplatz.*] T<sup>2</sup>; *Gemeinplatz!* T<sup>1</sup> – 504,20 *Kunstwerkes.*] T<sup>2</sup>; *Kunstwerkes* T<sup>1</sup> – 504,37 *taktil*] konj. für *taktisch* T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup>; obgleich es in beiden Typoskripten (s. Ts 648 [entsprechend 502,22 und 25] und Ts 701) bereits zweimal richtig *taktil* hieß (gegenüber dem zweimal falschen *taktisch* in M<sup>1</sup> [s. Lesarten zu 463,39 und 464,6]) schlich sich in T<sup>1</sup> (s. Ts 651 und 652) und in T<sup>2</sup> (s. Ts 704) viermal die falsche Schreibweise wieder ein. – 505,3 *taktilen*] konj. für *taktischen* T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup> – 505,5 *taktile*] konj. für *taktische* T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup> – 505,15 *taktilen*] konj. für *taktischen* T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup> – 505,19 *ist*] konj. für *sind* T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup>; *ist* M<sup>1</sup> – 506,6 *Eigentumsverhältnisse.*] T<sup>2</sup>; *Eigentumsverhältnisse* T<sup>1</sup> – 506,21 *er*] T<sup>2</sup>; *der* T<sup>1</sup> – 506,28 f. *Der bis entgegen.*] nicht unterstrichen in T<sup>2</sup> – 506,32 *engste*] *Engste* T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup>; *engste* M<sup>1</sup> – 506,34 f. *Hunderttausenden*] *hunderttausenden* T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup> – 506,36 *ebensowohl*] *ebenso wohl* T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup>; *ebensowohl* M<sup>1</sup> – 507,25 *hintangehalten*] T<sup>2</sup>; *hintenangehalten* T<sup>1</sup> – 507,32 *grauenhaftesten*] *grauenhaften* T<sup>2</sup>; *grauenhaftesten* M<sup>1</sup> – 507,34 *ihrer unzulänglichen*] T<sup>2</sup>; *ihre unzulängliche* T<sup>1</sup>; *ihrer unzulänglichen* M<sup>1</sup>

NACHWEISE 472,23 *verändern.*] Der französische Text lautet, nach Paul Valéry, *Œuvres II. Édition établie et annotée par Jean Hytier*, [Paris] 1960 (Bibliothèque de la Pléiade, Volume 148), folgendermaßen: »Nos Beaux-Arts ont été institués, et leurs types comme leur usage fixés, dans un temps bien distinct du nôtre, par des hommes dont le pouvoir d'action sur les choses était insignifiant auprès de celui que nous possédons. Mais l'étonnant accroissement de nos moyens, la souplesse et la précision qu'ils atteignent, les idées et les habitudes qu'ils intro-

duisent nous assurent de changements prochains et très profonds dans l'antique industrie du Beau. Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes. Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art.» (Pièces sur l'art. La conquête de l'ubiquité, p. 1284) – Über die Editionen der »Pièces sur l'art« von 1934 und 1936, die Benjamin beide benutzt haben konnte, s. a. a. O., p. 1567 f. (Notes). – 475,16 *verlassen*.] Der französische Text lautet: »Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe.« Paul Valéry, Œuvres II, a. a. O., p. 1284 f. – 478,14 *Pforten*.] Den französischen Text s. Nachweis zu 439,13–16 – 479,10–480,3 *Aura bis abgewinnt*.] s. den Nachweis zu 440,10–34 – 480,2 *Welt*.] s. Nachweis zu 440,33 – 483,24 *Untersuchung*] s. Hubert Grimme, Das Rätsel der Sixtinischen Madonna, in: Zeitschrift für bildende Kunst 57 [= 33 Neue Folge] (1922), 41–49 – 485,15 *Atget*] s. Nachweis zu 445,21 – 485,15–31 *Atget, bis erhält*.] s. den Nachweis zu 445,20–36 – 486,31 *ausspricht*.] Den französischen Text s. 447,30–35; dazu s. die Textrevision im entsprechenden Nachweis – 487,1 *bewegen*.] Den französischen Text s. 447,35–448,5; dazu s. die Textrevision im entsprechenden Nachweis – 487,5 *hinauslaufen?*.] Den französischen Text s. »Anhang«, 720,32–34 – 487,10 f. »*L'Opinion publique*« und »*La ruée vers l'or*«] s. Nachweise zu 446,31 und 448,11 – 489,20 *spielen*.] Den französischen Text s. Nachweis zu 451,7–17 – 490,6 f. »*den bis behandeln*«] bei Arnheim kursiv – 493,9–33 *Jahrhunderte bis Gemeingut*] s. den Nachweis zu 455,18–456,6 – 494,42 *üben*.] Der französische Text lautet: »Les progrès en technologie ont conduit [...] à la vulgarité [...] la reproduction par procédés mécaniques et la presse rotative ont rendu possible la multiplication indéfinie des écrits et des images. L'instruction universelle et les salaires relativement élevés ont créé un public énorme savant lire et pouvant s'offrir de la lecture et de la matière picturale. Une industrie importante est née de là, fin de fournir ces données. Or, le talent artistique est un phénomène très rare; il s'ensuit [...] qu'à toute époque et dans tous les pays la majeure partie de l'art a été mauvais. Mais la proportion de fratrias dans la production artistique totale est plus grande maintenant qu'à aucune autre époque [...] C'est là une simple question

d'arithmétique. La population de l'Europe occidentale a un peu plus que doublé au cours du siècle dernier. Mais la quantité de »matière à lire et à voir« s'est accrue, j'imagine, dans le rapport de un à vingt, au moins, et peut-être à cinquante, ou même à cent. S'il y avait  $n$  hommes de talent dans une population de  $x$  millions, il y aura vraisemblablement  $2n$  hommes de talent dans une population de  $2x$  millions. Or, voici comment on peut résumer la situation. Contre une page imprimée, de lectures ou d'images, publiée il y a un siècle, il s'en publie aujourd'hui vingt, si non cent pages. Mais, contre chaque homme de talent vivant jadis, il n'y a maintenant que deux hommes de talent. Il se peut, bien entendu, que, grâce à l'instruction universelle, un grand nombre de talents en puissance, qui, jadis, eussent été morts-nés, doivent actuellement à même de se réaliser. Admettons [...] qu'il y ait à présent trois ou même quatre hommes de talent pour chacun de ceux qui existaient autrefois. Il demeure encore vrai que la consommation de »matière à lire et à voir« a considérablement dépassé la production naturelle d'écrivains et de dessinateurs doués. Il en est de même de la »matière à entendre«. La prospérité, le gramophone et la radiophonie ont créé un public d'auditeurs qui consomment une quantité de »matière à entendre« accrue hors de toute proportion avec l'accroissement de la population, et, partout, avec l'accroissement normal du nombre des musiciens doués de talent. Il résulte de là que, dans tous les arts, la production de fratrias est plus grande, en valeur absolue et en valeur relative, qu'elle ne l'a été autrefois; et qu'il faudra qu'elle demeure plus grande, aussi longtemps que le monde continuera à consommer les quantités actuelles et démesurées de »matière à lire, à voir et à entendre.« (s. Benjamins Exzerpt: Ms 409; »Paralipomena und Varia zur zweiten Fassung . . .«, 1049) – 498,34 *ist.*»] Der französische Text lautet: »La peinture domine la musique, parce qu'elle n'est pas forcée de mourir chaque fois, après sa création, comme l'infortunée musique [...] La musique, qui s'évapore à mesure qu'elle naît, est inférieure à la peinture, que l'emploi du vernis a rendue éternelle.« – 499,39 *dastehen.*»] Der französische Text lautet: »Quoi de plus loin de nous que l'ambition déconcertante d'un Léonard, que considérant la Peinture comme un suprême but ou une suprême démonstration de la connaissance, pensait qu'elle exigeât l'acquisition de l'omniscience et ne reculait pas devant une analyse générale dont la profondeur et la précision nous confondent?« Paul Valéry, a. a. O., p. 1323 – 500,11–27 *So bis Psychoanalyse]* s. den Nachweis zu 461,16–33 – 503,4 *gesetzt.*»] Den französischen Text s. »Anhang«, 734,15–17 – 504,8 *werden.*»] Den französischen Text s. a. a. O., 735,4–9 – 507,20 *werdel.*»] s. Nachweis zu 468,8 – 507,24–37 *wird bis Technik,*] s. den Nachweis zu 468,30–469,4 – 508,6 *mundus*»] s. den Nachweis zu 469,9

Benjamins Buch *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* ist unvollendet geblieben. Was davon im Nachlaß vorhanden ist, sind zum einen die beiden Texte *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* und *Über einige Motive bei Baudelaire*: beides zwar in sich abgeschlossene Arbeiten, von denen jedoch die zweite die Revision eines Teils der ersten darstellt. Daneben sind zahlreiche Exzerpte, Entwürfe und Aufzeichnungen aus den verschiedenen Stadien der Arbeit am Baudelaire-Komplex erhalten. Das Ganze gehört in den Zusammenhang der *Pariser Passagen* (s. Bd. 5), an dem Benjamin seit 1927 bis zu seinem Tod 1940 arbeitete. Als er 1937 die Arbeit über Baudelaire aus dem Passagenwerk ausgliederte, bewogen ihn dazu innere Gründe kaum weniger als äußere. Er muß an der Verwirklichung des mit dem Passagenwerk Intendierten, der geschichtsphilosophischen Konstruktion des neunzehnten Jahrhunderts, zunehmend gezweifelt haben; die Arbeit über Baudelaire sollte wenigstens ein *Miniaturomodell* (1073) des Passagenwerks erstellen. Daß Benjamin dazu die Möglichkeit erhielt, ist Max Horkheimer zu danken, der den Auftrag für die »Zeitschrift für Sozialforschung« erteilte. Die Arbeit *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* wurde im Sommer und Herbst 1938 geschrieben. Hatte Benjamin zunächst noch an einen Essay gedacht, der ein Bestandteil des Passagenwerks selbst bleiben sollte, so war im Lauf der Arbeit aus diesem Plan der zu einem selbständigen Buch über Baudelaire geworden. Die drei Abschnitte der Arbeit von 1938 sollten zusammen den zweiten Teil dieses dreiteilig projektierten Buches ausmachen. Theodor W. Adorno, wie Benjamin Mitarbeiter des Instituts für Sozialforschung, unterzog den Text in einem Brief vom 10. 11. 1938 (s. 1093-1100) eingreifender Kritik, die sich für die weitere Entwicklung von Benjamins Baudelaire-Projekt als überaus produktiv erwies. Ihr Ergebnis liegt in der Arbeit *Über einige Motive bei Baudelaire* vor, welche Benjamin Ende Februar 1939 begann. Ende Juli 1939 wurde der neue Text nach New York – dem Redaktionssitz der »Zeitschrift für Sozialforschung« – gesandt, Anfang Januar 1940 stand er in dem letzten noch in Europa erschienenen Heft der »Zeitschrift für Sozialforschung«. Trotz der Selbständigkeit dieser Arbeit gegenüber der älteren sollte sie im Aufbau des Baudelaire-Buches an die Stelle des *Flaneur*-Abschnitts der Arbeit von 1938 treten (s. 1122). Zu einer Umarbeitung der *Bohème* und der *Moderne*, der beiden anderen Abschnitte der älteren Version, die Benjamin beabsichtigte (s. 1124 f., 1126 f.), ist er nicht mehr gelangt. In der Konstruktion des gesamten Buches, wie Ben-

jamin sie vor der Umarbeitung des *Flaneurs* entworfen hatte, war ein erster Teil unter dem Titel *Baudelaire als Allegoriker* vorgesehen, dem die *Fragestellung* zugedacht war, zu deren *Auflösung* *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* als mittlerer Teil die *erforderlichen Daten* beigebracht hätte; die Auflösung selbst war einem abschließenden dritten Teil – *Die Ware als poetischer Gegenstand* überschrieben – vorbehalten (s. 1091). Von dem ersten und dritten Teil befinden sich in Benjamins Nachlaß lediglich Vorarbeiten: Brouillons meist geringen Umfangs. Es handelt sich dabei einmal um das Baudelaire gewidmete Konvolut J, welches das umfangreichste unter den Materialien und Aufzeichnungen zum Passagenwerk darstellt; es mußte, wenn anders das Passagenmanuskript nicht zerrissen werden sollte, seinen Platz im fünften Band der »Gesammelten Schriften« finden. Weiter gibt es zwei Notizenkonvolute, die im Zusammenhang der Arbeit an dem verselbständigten Baudelaire-Buch entstanden: das eine mit Interpretationshinweisen zu einzelnen Gedichten der »Fleurs du mal«, das andere theoretische Fragmente unter dem Titel *Zentralpark* vereinend. Schließlich sind eine Reihe einzelner Blätter erhalten, die Dispositionsschemata, Konspekte, Thesen und Notizen umfassen. Dieses Material wird – mit Ausnahme einiger allzu vorläufiger Teilschematisierungen – vollständig im vorliegenden Band abgedruckt: die *Zentralpark*-Fragmente im Textteil (s. 655–690; zur Begründung der Aufnahme dieser Fragmente in den Textteil s. 1217 f.), alle übrigen Texte im Apparatteil (s. 1136–1188). – Obwohl das Baudelaire-Buch insgesamt Fragment blieb wie das Passagenwerk selber, gehört es nicht zu jenen Fragmenten im engeren Sinn, die in den »Gesammelten Schriften« in den zwei letzten Bänden zusammengefaßt werden. Die beiden umfangreichen, ausgeführten Texte *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* und *Über einige Motive bei Baudelaire* erforderten zwingend ihre Aufnahme unter die abgeschlossenen Schriften. Der Rang des Baudelaire-Projekts, in dem Benjamin wahrhaft alles einsetzte, der Philosophie – jedenfalls in *Über einige Motive bei Baudelaire* – noch einmal die Spekulation zurückgewinnen wollte, nachdem deren Stunde längst geschlagen hatte, dürfte sich ganz erst dem Studium auch sämtlicher Vorarbeiten erschließen. Deshalb konnten diese – mit Ausnahme des Passagen-Konvoluts J, für welches die Konstellation innerhalb des Passagenwerks gewichtiger als seine Zugehörigkeit zu den Vorstudien zum Baudelaire-Buch ist – von den abgeschlossenen Texten nicht getrennt werden.

1935 schrieb Benjamin mit *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* (s. Bd. 5) jenen Entwurf des Passagenwerks, durch den die

*Arbeit in ein neues Stadium eintrat, das erste, das sie – von fern – einem Buch annähert* (Briefe, 653); in diesem Entwurf ist das fünfte Kapitel überschrieben: *Baudelaire oder die Straßen von Paris*. Zur Niederschrift bewogen wurde Benjamin von Friedrich Pollock, dem Assistant Director des Instituts für Sozialforschung. Zwar beurteilte Benjamin zunächst *die Aussichten [...] das Institut [...] tätig an diesem Buche zu interessieren, als minimal* (Briefe, 654), doch irrte er darin. Die uneingeschränkt positive Reaktion Horkheimers und Pollocks auf das Exposé führte dazu, daß Benjamins Passagenwerk unter die vom Institut materiell geförderten Arbeiten offiziell aufgenommen wurde (s. International Institute of Social Research. A Report on its History, Aims, and Activities 1933–1938, New York [1938], 18), vor allem jedoch ermöglichte Horkheimer es, daß Benjamin seine weitere Mitarbeit an der »Zeitschrift für Sozialforschung« weitgehend in den Dienst der Arbeit am Passagenwerk stellen konnte. Bereits Benjamins nächste größere Arbeit, die in der Zeitschrift erschien – der Kunstwerk-Aufsatz –, stand zwar *stofflich in keinem Zusammenhang mit dem Passagenwerk, methodisch aber im engsten* (Briefe, 700; s. 984). Eine gewisse, obgleich keineswegs völlige Unterbrechung erfuhr diese Arbeitsstrategie sodann durch die Abfassung des seit langem vorbereiteten Aufsatzes *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* (s. Bd. 2). Nachdem dieser im Februar 1937 abgeschlossen war, schrieb Benjamin an Horkheimer: *Es läge mir sehr daran, den Gegenstand meiner nächstfolgenden größeren Arbeit in mündlicher Beratung festlegen zu können. Mehrere Wege scheinen mir offen zu stehen, von denen ich hoffe, daß sie mich sämtlich an mein Buch [scil. das Passagenwerk] heranzuführen.* (28. 2. 1937, an Max Horkheimer) In einem späteren Brief Benjamins an Horkheimer findet sich neben mehreren Vorschlägen zu *methodischen Untersuchungen* (s. Bd. 5, Einleitung) der, *das Kapitel über Baudelaire vorweg zu schreiben* (28. 3. 1937, an M. Horkheimer). Während die methodischen Untersuchungen erst später – mit den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* (s. 691–704) – in modifizierter Form ausgeführt wurden, griff Horkheimer den Baudelaire betreffenden Vorschlag sofort auf.

Die Vorbereitung und Entstehung von Benjamins Arbeiten über Baudelaire, ihre Diskussion innerhalb des Instituts für Sozialforschung und mit anderen Freunden Benjamins sind durch erhaltene Briefe außergewöhnlich gut und vollständig bezeugt. Diese Dokumente – die eine Darstellung in den Worten der Herausgeber erübrigen – werden im folgenden in chronologischer Reihenfolge abgedruckt\*.

\* Die Dokumentation der Geschichte von Benjamins Baudelaire-Projekt ist vollstän-

## 1. MAX HORKHEIMER AN WALTER BENJAMIN. NEW YORK, 13. 4. 1937

Unter den von Ihnen vorgeschlagenen Aufsatzthemen erscheint mir das Baudelaire-Kapitel am zweckmäßigsten. [...] Ein materialistischer Artikel über Baudelaire ist [...] seit lange ein Desiderat. Wenn Sie sich tatsächlich dazu entschließen könnten, dieses Kapitel Ihres Buches zuerst zu schreiben, wäre ich Ihnen außerordentlich dankbar. Als Anstachelung dazu schlage ich Ihnen [vor,] »Do what you will«, erschienen 1929 bei Chatto & Windus, London, zu lesen. Er ist auch in der Anthologie »Stories, Essays and Poems« von A. Huxley in Everyman's Library, London 1937 enthalten. Interessant ist der Artikel vor allem deshalb, weil hier der Vorwurf der Dummheit, den Baudelaire vom Standpunkt des fortgeschrittenen französischen Literaten gegen Victor Hugo gerichtet hat, nun vom Standpunkt des common sense der englischen Großbourgeoisie gegen ihn selbst gekehrt wird. Huxley ist mir übrigens ebenso zuwider wie sicherlich Ihnen; der Artikel ist jedenfalls wert, daß man ihn vornimmt.

## 2. BENJAMIN AN THEODOR W. ADORNO. PARIS, 23. 4. 1937

*Die Besprechung mit Pollock [im April 1937 in Paris] hatte das Sujet meiner nächsten Arbeit zum Hauptgegenstand. Die Widerstände gegen das von uns [scil. Benjamin und Adorno] ins Auge gefaßte Thema [über C. G. Jung] sind offenbar erheblich. Ich habe den Eindruck, daß zur Zeit über einen mit ihm kommunizierenden Problemkreis schwierige Auseinandersetzungen zwischen Max [Horkheimer] und [Erich] Fromm im Gange sind. Unter drei Vorschlägen, die mein letzter Brief enthielt, greift die Antwort von Max, die vor wenigen Tagen eintraf, den dritten auf: zunächst das Baudelaire-Kapitel zu schreiben. Gewiß war mir Ihr Projekt [scil. über Jung] das am tiefsten gemäße; gewiß auch das für die Arbeit dringlichste. Sagen wir uns auf der andern Seite, daß die wesentlichen Motive des Buches [scil. des Passagenwerkes] dergestalt ineinanderspielen, daß die einzelnen Themen in keinem Alternativverhältnis stehen.*

## 3. BENJAMIN AN HORKHEIMER. PARIS, 26. 4. 1937

*Mit Herrn Pollock habe ich, wie Sie inzwischen gewiß erfahren haben, einen schönen und gehaltreichen Abend verbracht. Dabei sind wir der Frage meines nächsten Auftrages, der schon Gegenstand unserer kurzen Aussprache im März gewesen war, noch einmal, eingehender nachgegangen. Wenige Tage darauf kam Ihr Brief, der sich aufs engste mit dem berührt, was mir Herr Pollock entwickelt hat. – Es*

dig im Rahmen der den Herausgebern zugänglichen Briefe. Aus diesen geht indessen hervor, daß einige Briefe fehlen: sie sind entweder verlorengegangen oder lediglich in der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin vorhanden (s. 764). – Über den Textstand der Briefe Horkheimers an Benjamin s. 999, Anm.

ist im Wesen meines Buches gelegen, daß jeder seiner Abschnitte von den Grundgedanken der übrigen durchwirkt wird. Darum kommt es mich keineswegs schwer an, Ihrem Hinweis, dessen Motive ich aus unserem hiesigen Gespräch wie aus Ihrem Brief entnehmen konnte, zu folgen. Wenn ein Vorbehalt angezeigt ist, so ist es der nächstliegende, den ich Herrn Pollock gegenüber gestreift habe: daß der derart entstehende Text dem Gesamtzusammenhang des Buchs gegenüber provisorischen Charakter behält und im Interesse dieses letzteren gegebenenfalls später umgearbeitet werden muß. [Absatz] Indem ich an den »Baudelaire« herantrete, werde ich mich zweckmäßig auf die theoretische Auseinandersetzung vorbereiten, die Sie für das nächste Jahr anberaumen. Ich betrachte es als eines der fruchtbarsten Momente für meine Arbeit und als eine belebende Konstellation für mich selbst, daß die letzten Arbeiten des Instituts derart unmittelbar in den Zusammenhang eingreifen, den die meinen mir vorzeichnen. Die Bedeutung der psychoanalytischen Einsichten für eine materialistische Darstellung der Geschichte wird mir auf Schritt und Tritt ihre Probleme stellen. Ich sage darum nicht zu viel, wenn ich diese kommende Aussprache dringlich nenne. Hoffentlich wird sie uns in [nicht] allzu ferner Frist zuteil. [Absatz] Ihr Hinweis auf Huxley's Aufsatz ist mir ebenso willkommen wie übereinstimmend Ihre Einschätzung des Mannes mit der meinen. »Kontrapunkt der Liebe« habe ich nach einigen Kapiteln aus der Hand gelegt und seither nur seine »Reise durch Mittelamerika« gelesen.

4. BENJAMIN AN ADORNO. PARIS, 1. 5. 1937

Daß Max dem Vorschlag, über Jung und Klages meine nächste Arbeit zu schreiben, zurückhaltend gegenübersteht und daß die Gründe dafür in internen Debatten innerhalb des newyorker Kreises liegen, hatte mich Pollock schon wissen lassen und ein Brief von Max hat dies unterdessen bestätigt. Die Gründe, die mich Ihrem Vorschlag so ganz beipflichten ließen, habe ich Max seinerzeit mitgeteilt, inzwischen auch meine Bereitschaft, wenn er es für angezeigt halte, unmittelbar den Baudelaire in Angriff zu nehmen.

5. ADORNO AN BENJAMIN. OXFORD, 12. 5. 1937

Einen weiteren Passus [aus einem Brief Horkheimers an Adorno] teile ich Ihnen wörtlich mit: »Von Benjamin erhalte ich soeben einen Brief, daß er mit dem Baudelaire-Thema sehr einverstanden ist. Sollten Sie (d. h. Teddie) entgegen meinem Vorschlag auf das Bilderthema [scil. das ursprünglich von Adorno vorgeschlagene über C. G. Jung] zurückkommen, so habe ich auch dagegen nichts einzuwenden. Ich wäre dann nur dankbar, wenn ich möglichst bald einen kurzen Entwurf mit den Grundgedanken erhalten könnte. Ich überlasse Ihnen



beiden die letzte Entscheidung darüber, was nun in Angriff genommen werden soll, stehe jedoch selbst bis auf weiteres zu meinem Votum für Baudelaire.« [Absatz] Ich habe ihm daraufhin nochmals meine Gründe für das archaische Bild dargelegt und ihm gesagt, daß ich die Sache mit Ihnen genau besprechen werde; ob die Entscheidung noch so lange aufgeschoben werden kann, bis ich in New York bin, kann ich nicht übersehen, da ich nicht weiß, wie im Augenblick Ihre Arbeit disponiert ist. Ich möchte Sie nicht drängen; aber Sie wissen, warum mir das archaische Bild lieber ist und ich glaube, daß nach diesen Sätzen Max keine ernststen Schwierigkeiten machen würde. Um so größer wäre natürlich die Verpflichtung, diese Arbeit wirklich zu einem entscheidenden methodischen achievement zu machen. Sollten Sie immer noch zu unserer ursprünglichen Idee stehen und zugleich der Ansicht sein, daß diese Arbeit hinter dem Baudelairekapitel sachlich nicht zurückstünde, so würde ich Sie bitten, Max möglichst rasch jenen kleinen Entwurf zukommen zu lassen, im übrigen aber mich detailliert von seinen Einwänden zu verständigen, die ich immer noch nicht kenne.

6. BENJAMIN AN ADORNO. PARIS, 17. 5. 1937

*Über den Gegenstand meiner nächsten Arbeit werden wir uns bei Ihrem Hiersein endgültig besprechen. Die Frage ist zu komplex, um sie brieflich zu klären. Heute will ich Sie nur des – zudem Selbstverständlichen – versichern, daß die Auseinandersetzung des dialektischen Bildes mit dem archaischen nach wie vor eine der entscheidenden philosophischen Aufgaben der »Passagen« umschreibt. Damit ist allerdings auch gesagt, daß Thesen zu diesem Gegenstand auszusprechen, nicht Sache eines kleinen improvisierten Exposés sein kann. Diese Thesen kann ich vielmehr keinesfalls vor der gründlichen Auseinandersetzung mit den Theoretikern des archaischen Bildes formulieren. Deren Schriften sind – das ist ein Umstand, den ich erst seit kurzem weiß – auf der Bibliothèque Nationale nicht vertreten. Max' Direktiven hatten mich veranlaßt, diese bibliographische Frage zurückzustellen. Ich will diese Hindernisse gewiß nicht im entferntesten als dezisiv ansehen. Sie machen nur eine b ü n d i g e Entscheidung im positiven Sinn zu einer Frage von mehreren Wochen. [Absatz] Demgegenüber werden wir miteinander zu besprechen haben, in welchem Maße etwa die Arbeit über Baudelaire ihrerseits die entscheidenden methodischen Interessen der Passagenarbeit fördern kann. Wenn ich, unserem Gespräch vorgreifend, die Frage in einer Formel ausspreche, so wäre es diese: im Zuge einer Arbeitsökonomie auf l a n g e S i c h t halte ich die Arbeit über das archaische Bild für vordringlich. Im Interesse der mehr oder minder absehbaren*

*Fertigstellung eines druckreifen Manuscripts empfiehlt sich die Arbeit über Baudelaire, die selbstverständlich ebenfalls ihr Gewicht haben soll.*

7. ADORNO AN BENJAMIN. AUF DER »NORMANDIE«, 2. 7. 1937

Zunächst ist man [in der New Yorker Redaktion der »Zeitschrift für Sozialforschung«] am Baudelaire so viel mehr interessiert als an Jung und Klages, daß ich in Ihrem Interesse nicht glaubte insistieren zu sollen. Wenn der Baudelaire bald, und schlagend zustande käme, so wäre das in jedem Betracht von großem Vorteil.

8. BENJAMIN AN FRITZ LIEB. SAN REMO, 9. 7. 1937 (Briefe, 733)

*Auch arbeitstechnisch macht der Zustand der Dinge sich bis in das mindeste Faktum fühlbar. So wird vorläufig mein großer Essay über Eduard Fuchs [s. Bd. 2] nicht erscheinen, um dessen endlose Verhandlungen um die Freigabe seiner Sammlung mit den deutschen Behörden nicht ungünstig zu beeinflussen, gleichzeitig sehe ich einen Lieblingsplan seine fast greifbare Gestalt wieder verlieren. Ich hatte eine Kritik der Jung'schen Psychologie vor, deren faschistische Armaturnatur ich mir aufzuzeigen versprochen hatte. Auch das ist aufgeschoben. Ich wende mich jetzt einer Arbeit über Baudelaire zu.*

9. BENJAMIN AN ADORNO. SAN REMO, 10. 7. 1937

*Ein Schatten [...] ist die Zurückstellung der Jung-Kritik gegenüber dem Baudelaire. Der uns beiden so gewichtige Vorsatz, die erkenntnistheoretische Grundlegung der »Passagen« unverzüglich in Angriff zu nehmen, ist damit in seiner Ausführung verzögert. Ihre Nachricht hat mich beim intensiven, nach keiner Seite unfruchtbaren Studium von Jung angetroffen. Sie werden bei mir in Paris insbesondere die aufschlußreichen Bände der »Eranos-Jahrbücher« – das Publikationsorgan von Jungs Kreis – einsehen können. Über den »Baudelaire« sprechen wir.*

10. BENJAMIN AN GERSHOM SCHOLEM. SAN REMO, 5. 8. 1937 (Briefe, 736)

*Ich wende mich einer neuen Arbeit zu die Baudelaire gilt. En attendant habe ich in San Remo begonnen mich in die Psychologie von Jung zu vertiefen – echtes und rechtes Teufelswerk, dem man mit weißer Magie zu Leibe zu rücken hat.*

11. ADORNO AN BENJAMIN. LONDON, 13. 9. 1937

Sie werden ja jetzt Gelegenheit haben, ihn [Max Horkheimer] ausgiebig zu sprechen. Was die Frage Baudelaire oder Jung anlangt, so erklärte er, er wolle zunächst nun einmal den Baudelaire haben; ich bin aber überzeugt, daß, wenn Sie ihm die Aspekte des Jung ein wenig entfalten und dessen methodologische Bedeutung für die Passagen, dieser als nächster Aufsatz möglich sein wird.

## 12. BENJAMIN AN ADORNO. BOULOGNE (SEINE), 17. 11. 1937

Jedenfalls muß ich mein gegenwärtiges Logis Ende dieses oder Anfang des nächsten Monats räumen [...]. Ich wäre darüber schwerer zu trösten, wenn der unsägliche Krach, der mich von Morgens bis Mitternacht hier umbraust, meine Arbeitsfähigkeit nicht empfindlich eingeschränkt hätte. Ich war durchaus auf die Bibliothèque Nationale angewiesen, wo ich die Durchsicht der Baudelaire-Literatur mehr oder weniger weit fördern konnte.

## 13. BENJAMIN AN SCHOLEM. BOULOGNE, 20. 11. 1937 (Briefe, 740)

Ich habe mein altes Logis nicht wiederbekommen und mich seit zwei Monaten mit einem jämmerlichen beholfen, das mir unentgeltlich zur Verfügung gestellt wurde. Es liegt zu ebener Erde an einer der Haupt-Ausfallsstraßen außerhalb von Paris und ist von früh bis spät vom Lärm zahlloser Lastwagen umbraust. Meine Arbeitsfähigkeit hat unter diesen Umständen sehr gelitten. Ich bin bei dem »Charles Baudelaire«, den ich vorbereite, über die Durchsicht der Literatur noch nicht hinausgekommen.

## 14. BENJAMIN AN HORKHEIMER. SAN REMO, 6. 1. 1938 (Briefe, 741 f.)

Mehrfach haben sich unsere [scil. Benjamins und Adornos] Gespräche um die Vorarbeiten zu dem »Baudelaire« bewegt. Mir ist in den letzten Wochen ein seltener Fund zugefallen, der die Arbeit entscheidend beeinflussen wird: ich bin auf die Schrift gestoßen, die Blanqui in seinem letzten Gefängnis, dem Fort du Taureau als seine letzte geschrieben hat. Es ist eine kosmologische Spekulation. Sie heißt »L'éternité par les astres« [Paris 1872] und ist, soviel ich sehe, bis heute so gut wie unbeachtet geblieben. (Gustave Geffroy in seiner vorbildlichen Blanqui-Monographie »L'enfermé« [Paris 1897] erwähnt sie, ohne zu erkennen, womit er es zu tun hat.) Es ist zuzugeben, daß die Schrift beim ersten Blättern sich abgeschmackt und banal anläßt. Indessen sind die unbeholfenen Überlegungen eines Autodidakten, die ihren Hauptteil ausmachen, nur die Vorbereitung einer Spekulation über das Universum, deren man von niemandem weniger als von diesem großen Revolutionär sich versehen würde. Wenn die Hölle ein theologischer Gegenstand ist, kann man diese Spekulation eine theologische nennen. Die Weltansicht, die Blanqui in ihr entwirft, indem er der mechanistischen Naturwissenschaft seine Daten entnimmt, ist in der Tat eine infernalische – ist zugleich in der Gestalt einer naturalen das Komplement der gesellschaftlichen Ordnung, die Blanqui an seinem Lebensabend als Sieger über sich erkennen mußte. Das Erschütternde ist, daß diesem Entwurf jede Ironie fehlt. Er stellt eine vorbehaltlose Unterwerfung dar, zugleich aber die furchtbarste Anklage gegen eine Gesellschaft, die dieses Bild des Kos-

mos als ihre Projektion an den Himmel wirft. Das Stück hat in seinem Thema: der ewigen Wiederkunft, zu Nietzsche die merkwürdigste Beziehung; eine verborgenere und tiefere zu Baudelaire, an den es an einigen großartigen Stellen fast wörtlich anklängt. Diese letzte Beziehung werde ich mich bemühen, ins Licht zu setzen. [Absatz] Gide hat recht, wenn er schreibt, es sei über keinen Dichter des neunzehnten Jahrhunderts stupider geredet worden als über Baudelaire. Die Signatur der Baudelaire-Literatur ist, daß sie in allem Wesentlichen so hätte abgefaßt werden können, wenn Baudelaire die »Fleurs du Mal« nie geschrieben hätte. Ihr ganzer Umfang wird in der Tat von seinen theoretischen Schriften, von den memorabilien und, vor allem, von der *chronique scandaleuse* bestritten. Das rührt daher, daß man die Schranken des bürgerlichen Denkens, auch gewisse bürgerliche Reaktionsweisen, hinter sich gelassen haben muß – nicht, um an dem einen oder andern dieser Gedichte Gefallen zu finden, wohl aber um in den *Fleurs du Mal* zu hause zu sein... Schwer genug, übrigens, wenn das die einzige Bedingung wäre; es gibt andere, die auf der Hand liegen, und für den nicht leichter erfüllbar sind, dessen Muttersprache nicht das Französische ist. Einmal nach Paris zurückgekehrt, werde ich trachten, mir Baudelaire-Gedichte von einigen befreundeten Franzosen lesen zu lassen.

15. HORKHEIMER AN BENJAMIN. NEW YORK, 7. 3. 1938

Wiesengrund ist eingetroffen. [...] Was er von Ihrer Passagenarbeit erzählt, macht mich, besonders im Zusammenhang mit Ihrer Nachricht über die Entdeckung der Schrift von Blanqui, immer gespannter darauf, bald einen Text zu Gesicht zu bekommen. Die Welt sieht ohnehin so unfreundlich aus, daß es gilt, die Dinge, die man zu sagen hat, nicht allzu lange aufzuschieben.

16. BENJAMIN AN SCHOLEM. PARIS, 14. 4. 1938 (Briefe, 748 f.)

Meine Lektüre [in Max Brods *Kafka-Biographie*] ist eine intermittierende, weil meine Aufmerksamkeit und Zeit jetzt fast ungeteilt dem »Baudelaire« zugewandt ist. Noch ist kein Wort davon geschrieben; seit einer Woche bin ich aber dabei, das Ganze zu schematisieren. Die Einrichtung ist, wie sich versteht, entscheidend. Ich will Baudelaire, wie er ins neunzehnte Jahrhundert eingebettet ist, zeigen und der Anblick davon muß ebenso neu erscheinen, auch eine ebenso schwer definier[bar]e Anziehung ausüben, wie der eines seit Jahrzehnten im Waldboden ruhenden Steins, dessen Abdruck, nachdem wir ihn mit mehr oder weniger Mühe von der Stelle gewälzt haben, überaus deutlich und unberührt vor uns liegt.

17. BENJAMIN AN HORKHEIMER. PARIS, 16. 4. 1938 (Briefe, 750–753)

Dies schreibe ich Ihnen drei Tage nach meiner Begegnung mit Herrn

Pollock. [...] Unsere Aussprache, so kurz sie war, wird eine mir, wie ich hoffe, nützliche Bekanntschaft im Gefolge haben. Herr Pollock hörte von mir, wie erwünscht ein gelegentlicher Gedankenaustausch mit einem Ökonomen mir sein würde, und ich werde durch seine Vermittlung Herrn [Otto] Leichter kennenlernen. [Absatz] Natürlich steht dieser Wunsch im Zusammenhang mit meiner Arbeit, um die unser Gespräch sich eine zeitlang bewegte. Sie ist gegenwärtig der Vorbereitung des »Baudelaire« zugewandt. Es hat sich – und das erzählte ich Herrn Pollock – bei ihr ergeben, daß diese Darstellung zu einer umfangreicheren wird, in der wesentlichste Motive der »Passagen« konvergieren. Das liegt ebensowohl am Sujet wie daran, daß dieser als ein zentraler Abschnitt des Buchs geplante als erster geschrieben wird. Diese Tendenz des »Baudelaire«, sich zu dessen Miniaturmodell zu entwickeln, hatte ich in den Gesprächen mit Teddie [Adorno] vorausgesehen. Seit San Remo hat sich das über mein Erwarten hinaus bestätigt. [Absatz] Nun bat mich Herr Pollock, Ihnen das mitzuteilen, weil Sie ursprünglich ein Manuskript vom üblichen Umfang erwartet hätten. Das habe ich gewußt, glaubte aber, es sei nur umso besser, wenn einer meiner Aufsätze einmal das Format einer größeren Arbeit annehme. Ich hoffe auch heute noch, daß dem keine entscheidenden Bedenken entgegenstehen; ich wüßte in der Tat nicht, wie ich dem Gegenstande auf 30 oder 40 Seiten seine maßgebenden Aspekte abgewinnen könnte. Als Maximalumfang schwebt mir – ich spreche von Manuskriptseiten – das dreifache, etwa das doppelte als Minimalumfang vor. Es würde also im letzteren Fall die Arbeit im Umfang von der Reproduktionsarbeit [s. 709-739] sich nicht allzusehr unterscheiden. [Absatz] Die Schematisierung des Aufsatzes ist im Gange, die Bereitstellung des Materials abgeschlossen. Es bot sich in Fülle. Ich werde meine Ehre darein setzen, Zitate aus der heutigen Baudelaireliteratur so sparsam wie möglich zu geben. Weniges von dem, was über Baudelaire gesagt worden ist, werde ich zu wiederholen, ebensowenig auf die Biographie einzugehen haben. Ausgiebig zitiert werden die Fleurs du Mal. Ich habe vor, einzelne Stellen davon zu kommentieren; das ist bisher in anderer als anekdotischer Absicht nicht unternommen worden. [Absatz] Die Arbeit soll drei Teile haben. Ihre projektierten Titel sind: Idee und Bild; Antike und Moderne; Das Neue und Immergleiche. Der erste Teil wird die maßgebende Bedeutung der Allegorie in den Fleurs du Mal zeigen. Er stellt die Konstruktion der allegorischen Anschauung bei Baudelaire dar, wobei die fundamentale Paradoxie seiner Kunstlehre – der Widerspruch zwischen der Theorie der natürlichen Korrespondenzen und der Absage an die Natur – transparent werden soll. – Eine Einleitung stellt die methodische Beziehung der Arbeit zum dialek-

tischen Materialismus in Gestalt einer Konfrontation der »Rettung« mit der landläufigen »Apologie« her. [Absatz] Der zweite Teil entwickelt als Formelement der allegorischen Anschauung die Überblendung, kraft deren die Antike in der Moderne, die Moderne in der Antike zum Vorschein kommt. Dieser Vorgang bestimmt die poetischen tableaux parisiens wie die prosaischen. In diese Transposition von Paris wirkt die Masse in entscheidender Weise hinein. Die Masse legt sich als Schleier vor den flaneur: sie ist das neueste Rauschmittel des Vereinsamten. – Die Masse verwischt, zweitens, alle Spuren des Einzelnen: sie ist das neueste Asyl des Geächteten. – Die Masse ist, endlich, im Labyrinth der Stadt das neueste und unerforschlichste Labyrinth. Durch sie prägen sich bislang unbekannte chthonische Züge ins Stadtbild ein. – Diese Aspekte von Paris zu eröffnen stand dem Dichter als Aufgabe vor Augen. Der Begriff dieser Aufgabe teilt die Struktur, von der die Rede ist. Nichts kommt im Sinne Baudelaires in seinem eigenen Jahrhundert der Aufgabe des antiken Heros näher als der Moderne Gestalt zu geben. [Absatz] Der dritte Teil behandelt die Ware als die Erfüllung der allegorischen Anschauung bei Baudelaire. Es erweist sich, daß das Neue, welches die Erfahrung des Immergleichen, in deren Bann der spleen den Dichter geschlagen hat, sprengt, nichts anderes als die Aureole der Ware ist. Hier haben zwei Exkurse ihren Platz. Der eine verfolgt, in wieweit in Baudelaires Konzeption des Neuen der Jugendstil präformiert erscheint; der andere hat es mit der Dirne als der die allegorische Anschauung am vollkommensten erfüllenden Ware zu tun. Die Zerstreung des allegorischen Scheins ist in dieser Erfüllung angelegt. Die einzigartige Bedeutung Baudelaires besteht darin, als erster und am unbeirrbarsten die Produktivkraft des sich selbst entfremdeten Menschen im doppelten Sinne des Wortes dingfest gemacht – agnosziert und durch die Verdinglichung gesteigert – zu haben. Die vereinzelt Formanalysen, die die Arbeit in ihren verschiedenen Abschnitten gibt, treten damit in einen einheitlichen Zusammenhang. [Absatz] Während im ersten Teil die Figur Baudelaires in monographischer Isolierung auftaucht, stehen im zweiten seine wichtigsten virtuellen und realen Begegnungen – die mit Poe, die mit Meryon, die mit Victor Hugo – im Vordergrund. Der dritte Teil hat es mit der historischen Konfiguration zu tun, in die die Fleurs du Mal durch die idée fixe des Neuen und Immergleichen mit der Eternité par les astres von Blanqui und dem Willen zur Macht (der ewigen Wi[e]derkunft) von Nietzsche treten. [Absatz] Wenn ich in einem Bilde sagen darf, was ich vorhabe, so ist es, Baudelaire zu zeigen, wie er ins neunzehnte Jahrhundert eingebettet liegt. Der Abdruck, den er darin hinterlassen hat, muß so klar und so unberührt hervortreten, wie der eines Steins, den

*man, nachdem er jahrzehntelang an seinem Platz geruht hat, eines Tages von der Stelle wälzt. [Absatz] Ich erhoffe Ihr Einverständnis damit, die Arbeit nach dem Schema abzufassen, das sich täglich deutlicher vor mir darstellt. Die etwaige Problematik der Publikation wird wie mir scheint, leichter zu bewältigen sein als eine neuentstehende für den inneren Aufbau.*

18. BENJAMIN AN ADORNO. PARIS, 16. 4. 1938

*Ich bin ganz und gar mit der Schematisierung des »Baudelaire« beschäftigt, von der ich Max einen kurzen Bericht gegeben habe. Nachdem ich lange Bücher auf Bücher und Exzerpte auf Exzerpte gehäuft habe, bin ich nun dabei, in einer Reihe von Reflexionen mir die Grundlage für einen gänzlich transparenten Aufbau zu schaffen. Ich möchte, daß er an dialektischer Strenge dem der Wahlverwandtschaften-Arbeit [s. 123-201] nichts nachgibt.*

19. ADORNO AN BENJAMIN. NEW YORK, 4. 5. 1938

Sehr glücklich bin ich von Pollock zu hören, daß es Ihnen und dem Baudelaire gut geht, und ich warte begierig auf weitere Nachricht.

20. HORKHEIMER AN BENJAMIN. NEW YORK, 6. 5. 1938

Vielen Dank für Ihren ausführlichen Bericht vom 16. April. [Absatz] Auf den Baudelaire sind wir hier alle gespannt. Das Programm ist äußerst vielversprechend, und wir hoffen, die Arbeit bald in Händen zu halten. Ob sie im dritten Heft dieses Jahres oder im ersten des nächsten erscheinen wird, läßt sich im Augenblick noch nicht entscheiden. Heft 1 und 2 befinden sich als Doppelheft gegenwärtig im Satz. Da die einzelnen Hefte jetzt nicht mehr einen Umfang von fünfzehn Bogen wie im letzten Jahr, sondern wieder den der früheren von zehn Bogen erhalten, so ist der Aufsatzteil allzu klein, als daß zwei Arbeiten aus dem Gebiete der Kunst wie der Wagner Wiesen- grounds [s. T. W. Adorno, Fragmente über Wagner, in: Zeitschrift für Sozialforschung 8 (1939/40), 1-49] und Ihr Baudelaire zweckmäßigerweise nebeneinanderstehen könnten. Wir müssen uns also zwischen einem von beiden entscheiden. Trotzdem lege ich großen Wert darauf, daß Sie den Baudelaire so rasch wie möglich abfassen und hierhersenden. [Absatz] Dem beschränkten zur Verfügung stehenden Raum müssen Sie auch bei der Gestaltung des Aufsatzes Rechnung tragen. Es täte mir leid, wenn Sie nachträglich Kürzungen vornehmen müßten. Vor diesem Problem stehen wir gegenwärtig bei der Wagnerarbeit, die in Wirklichkeit eine kleine Broschüre darstellt. Als solche können wir sie im Augenblick leider nicht publizieren, und es gilt nun, ein Manuskript von zwei bis drei Bogen daraus herzustellen. Ihre Arbeit über mechanische Reproduktion füllte mit den Ré-

sumés 28 Druckseiten. Wenn wir für den Baudelaire mit den Résumés noch 12 Seiten mehr, also 38 Seiten für den Text bereitstellen, so ist dies das äußerste, was wir den übrigen Wissensgebieten und ihren Vertretern im Institut abgewinnen können. Angesichts des Umstands, daß in der Reproduktionsarbeit relativ viel Platz durch die Zwischenabschnitte verloren ging, werden Sie auf diese Weise immerhin über einen Raum verfügen können, der etwa eineinhalb mal so groß ist wie diese. Ich erörtere die Raumfrage nur deshalb so eingehend, weil es wichtig ist, beim Schreiben schon eine Vorstellung der möglichen Länge zu haben, und weil ich es vermeiden will, daß nachträglich an Ihrem oder an einem anderen wichtigen Aufsatz etwas gestrichen werden muß.

21. BENJAMIN AN HORKHEIMER. PARIS, 28. 5. 1938

*Ich war einige Male mit Otto Leichter aus Wien zusammen. Wir haben gelegentlich, wie es der Vorsatz war, den »Baudelaire« berührt. Im Mittelpunkt unserer Gespräche standen freilich fast zwangsläufig die österreichischen Ereignisse, von denen er schwer betroffen wird, da seine Frau Wien noch nicht verlassen konnte. Im Zusammensein hatte ich einen sehr angenehmen Eindruck von ihm. Darf ich Sie bei dieser Gelegenheit bitten, Herrn Pollock herzlichen Dank für seine aus Paris an mich gerichteten Abschiedszeilen zu sagen, in denen er mich auf Herrn Leichter verwiesen hat. [Absatz] Inzwischen habe ich die Schematisierung des »Baudelaire« beendet. Der von Ihnen vorgesehene Maximalumfang dürfte sich mit dem von mir vorgesehenen Minimalumfang, soviel ich sehe, [...] etwa decken. Sollte das Manuskript dennoch umfangreicher ausfallen, so werde ich bei der Abfassung erst recht die redaktionellen Notwendigkeiten im Auge behalten. Es wird ihnen dann im äußersten Falle durch vorher angelegte Streichungen mühelos Rechnung zu tragen sein. [Absatz] Ich möchte Ihnen gern ein genaues Datum für den Manuskripteingang ansagen. Könnten wir den Anfang Herbst dafür ins Auge fassen, so würde sich der Arbeitsgang deutlich vor mir abzeichnen.*

22. HORKHEIMER AN BENJAMIN. NEW YORK, 6. 6. 1938

Darf ich Sie daran erinnern, daß wir den Aufsatz über Baudelaire spätestens Mitte September erwarten. Das Herbstheft, in dem der Aufsatz erscheinen soll, wird außerdem wahrscheinlich noch die gekürzte Husserl-Arbeit von Wiesengrund [in der »Zeitschrift für Sozialforschung« nicht erschienen; s. jetzt Th. W. Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 5, hg. von Gretel Adorno und R. Tiedemann, Frankfurt a. M. 1971, 7-245] und einen ökonomischen Aufsatz von Grossmann enthalten. Ich bin auf Ihre Arbeit nicht wenig gespannt.



## 23. ADORNO AN BENJAMIN. NEW YORK, 8. 6. 1938

Sehr lange ohne Nachricht von Ihnen, schreibe ich Ihnen heute, um eine Bitte an Sie zu richten: die nächstliegende. Nämlich 'den Baudelairetext so abzuschließen, daß er rechtzeitig zum nächsten Heft kommt, d. h. daß er in der ersten Septemberhälfte hier ist. Der Grund dafür ist der: wenn das Heft so zustandekommt, wie wir es uns jetzt vorstellen, so würde es bestehen aus einem Aufsatz Grossmanns [nicht erschienen] über die eigentlichen ökonomischen Innovationen von Marx, nämlich die Konzeption von Tauschwert und Gebrauchswert, Ihrem Baudelaire und meinem Husserl in einer gekürzten und in der Darstellung stark veränderten Fassung, die sich vor allem bemühen wird, eine gewisse myopische Nähe zu den Husserlschen Texten zu vermeiden und bereits das Referat so weit von ihm zu emanzipieren, daß es die kritische Intention ausdrückt. Diese Umarbeitung ist das letzte, was ich vor den Ferien abzuschließen gedenke. Sollten die drei Arbeiten wirklich zusammen das Heft ausmachen, so käme etwas zustande, was sich sehen lassen kann. Es tritt freilich noch etwas Erschwerendes hinzu, nämlich die Notwendigkeit der Kürze. Ich habe es mir zur Aufgabe gesetzt, nicht über zwei Zeitschriftenbogen hinauszugehen, und ein Umfang von höchstens zweieinhalb Bogen wäre auch für den Baudelaire das einzige Mittel, seine Publikation im nächsten Heft wirklich sicherzustellen. Dira necessitas. Aber ich muß Ihnen kaum erklären, warum ich Ihnen so ganz besonders dankbar wäre, wenn Sie meine Bitte erfüllen würden. Ich glaube sagen zu dürfen, daß die Probleme, die ich mir mit der Umarbeitung des Husserl gestellt habe, nicht viel humaner sind, als die, welche die zeitliche und räumliche Limitation des Baudelaire bedeuten mögen.

## 24. BENJAMIN AN ADORNO. PARIS, 19. 6. 1938

*Die Schwierigkeiten des »Baudelaire« liegen vielleicht gerade invers. Da ist für Polemik selbst dem Anschein nach und wohl erst recht in der Sache so wenig Raum, es ist da so wenig verrufen und überholt, daß die Form der Rettung an diesem Gegenstande selbst zum Problem werden könnte. In einiger Zeit hoffe ich darüber mehr zu wissen.*

## 25. BENJAMIN AN FRIEDRICH POLLOCK. SKOVSBOSTRAND, O. D. [4. Juli 1938]; Konzept\*

*Ich selbst werde Dänemark kaum vor, zumindest summarischer, Fertigstellung des Baudelaire verlassen. Mir liegt daran, jede Unterbrechung in der Arbeit zu vermeiden, und die Klausur, die der Ertrag*

\* Bei diesem wie auch bei dem Briefkonzept 34 (S. 1085–1087) waren die Herausgeber auf kaum lesbare Photokopien angewiesen; Entzifferungsfehler sind leider nicht auszuschließen.

dieser weiten Reise ist, voll auszunutzen. In der Tat habe ich eine Tageseinteilung getroffen, daß ein Optimum für meine Arbeit dabei herauskommt. Ich habe, in unmittelbarer Nachbarschaft von Brecht ein ruhiges Zimmer, den schönen Garten an seinem Haus teile ich mit den Kindern; und der Umgang mit ihnen ist nicht der kleinste Teil meiner Ausspannung, deren bewegtester eine Partie Schach ist. [Absatz] Diese Darstellung meiner Arbeitsmethode gebe ich Ihnen zugleich in der Absicht, Sie erkennen zu lassen, daß es nicht an äußern Bedingungen gelegen ist, wenn der Termin der Fertigstellung sich etwas über den nn [sic] hinaus verzögern sollte. [Absatz] Es wirken da mehrere Umstände zusammen. Erstens ist meine Arbeit in den letzten sechs Wochen in Paris durch eine schwere chronische Migräne gehemmt worden, die erst der Luftveränderung gewichen ist. Zweitens handelt es sich, wie ich es Ihnen in unserm letzten Gespräch andeutete, bei dem Baudelaire nicht, wie im Exposé, um ein (zentrales) Kapitel, sondern, da er selbstständig erscheint, um einen Extrakt der »Pariser Passagen«. Ich füge hinzu, daß es sich mir mehr und mehr zu ergeben scheint, daß Sie und Herr Horkheimer Ihrem Auftrage damit die denkbar glücklichste Gestalt gegeben haben. Der Baudelaire wird, wenn mich meine Hoffnung nicht irre führt, in der Tat mehr als die andern Sujets einen perspektivisch gegliederten Durchblick in die Tiefe des neunzehnten Jahrhunderts gestatten. Um ihm diesen (Ertrag) abzugewinnen, ist es an dem ganzen Material meiner Studien nicht zuviel. [Absatz] Es ist selbstverständlich, daß ich das äußerste versuchen werde, den von Herrn Horkheimer genannten und ja auch von mir selbst ursprünglich [ein oder zwei Wörter nicht zu entziffern] Termin einzuhalten und es erscheint mehr als sicher daß bis dahin der überwiegende Teil des Manuscripts vorliegen kann. Aber dennoch darf ich die Möglichkeit, Sie um eine kurze Zusatzfrist von (etwa 6 Wochen) zu bitten, nicht ganz ausschließen.

26. BENJAMIN AN SCHOLEM. SVENDBORG, 8. 7. 1938 (Briefe, 764 f.)

Mein Weitblick vom Frühjahr hat leider recht behalten und unsere Herbstbegegnung wird zu meiner – und gewiß auch Deiner – Betrübnis nicht statt haben können. Die Ursache davon, gegen die nichts ankommt, ist meine Arbeit. Mein hiesiger Aufenthalt kommt einer Klausur gleich; und wäre er nur das, die lange Reise wäre gerechtfertigt. Ich brauche diese Abgeschiedenheit; ich kann es in der Tat nicht wagen, eine größere Unterbrechung, geschweige einen Milieuwechsel eintreten zu lassen, bevor die Arbeit im großen und ganzen abgeschlossen vorliegt. Hinzukommt; daß die hiesigen Arbeitsbedingungen nicht nur durch die Abgeschiedenheit denen in Paris überlegen sind. Ich habe einen großen Garten zu ungestörter Verfügung

und meinen Schreibtisch an einem Fenster mit freiem Blick über den Sund. Die Schiffchen, die ihn passieren, stellen denn auch, von der täglichen Schachpause mit Brecht abgesehen, meine einzige Zerstreuung dar. [...] Könnte ich mit dem Verzicht auf unsere Begegnung wenigstens den in New York gewünschten Termin für die Beendigung der Arbeit realisieren! Ich fürchte trotz allem werde ich ihn überschreiten müssen. Hier könntest Du ein gutes Werk tun, wenn Du gelegentlich Wiesengrund in diesem Sinne unterrichtetest. [Absatz] Unter den Gründen, die mir das Mißlingen unseres Vorhabens betrübend machen, steht neben meinem Wunsch, Deine Frau kennen zu lernen an erster Stelle der, mit Dir über den Baudelaire sprechen zu können. Ich hätte mir davon viel versprochen. Liegt es doch so, daß der Gegenstand notwendig die ganze Masse der Gedanken und der Studien in Bewegung setzt, in denen ich mich seit geraumen Jahren ergangen habe. In diesem Sinne kann ich sagen, daß im Falle des Gelingens ein sehr genaues Modell der Passagenarbeit erstellt sein würde. Welche Gewähr es für dieses Gelingen gibt, ist eine andere Frage. Noch immer ist die beste, die ich kenne, Behutsamkeit, und so verwende ich denn eine lange Kette von Reflexionen an die Komposition (die in der der Wahlverwandtschaftenarbeit ihr Vorbild haben wird).

27. BENJAMIN AN KITTY MARX-STEINSCHNEIDER. SKOVSBOSTRAND, 20. 7. 1938  
(Briefe, 767 f.)

Als Ihr Brief kam, war es gerade einige Tage her, daß ich zu einem fundierten Plan zurückgekehrt war, einem Essay über Baudelaire, der ein Teil der Arbeit über das vorige Jahrhundert ist, die ich seit mehr als zehn Jahren im Sinne führe. Der Aufsatz den ich schreibe und der seiner Anlage nach eher ein Buch darstellt, soll davon einen Teil unter Dach und Fach bringen. [Absatz] Ich habe meine Siebensachen im Juni eingepackt und bin nun seit vier Wochen in Dänemark, sitze an einem geräumigen schweren Tisch in einer Dachstube, zur linken Hand das Ufer und den stillen und schmalen Sund, den auf der Gegenseite der Wald begrenzt. Es ist leidlich still; die Motoren der Kutter, die hier vorbeifahren, machen ein Geräusch, das man umso lieber hat, als es einem erlaubt, einmal aufzuschauen und das Schiffchen in Augenschein zu nehmen. [Absatz] Nebenan liegt das Haus von Brecht; da gibt es zwei Kinder, die ich gerne habe; das Radio; das Abendbrot; die freundlichste Aufnahme und nach dem Essen ein oder zwei ausgedehnte Schachpartien. Die Zeitungen kommen hierher mit so großer Verspätung, daß man sich etwas eher das Herz nimmt, sie aufzuschlagen. [Absatz] Scholem habe ich kurz vor meiner Abreise in Paris gesehen. [...] Wir hatten ursprünglich vorgehabt, uns nach seiner Rückkehr aus Amerika in Paris noch einmal zu treffen. Aber ich darf

meine Arbeit nicht unterbrechen und werde keinesfalls vor Anfang September nach Paris zurückkehren. Darum bitte ich Sie, mir hierher zu schreiben. [Absatz] Ich gäbe Vieles darum, wenn Sie einmal in dieses Zimmer eintreten könnten. Darin hause ich wie in einer Zelle. Es ist nicht das Mobilar, das es dazu macht sondern die Umstände, unter denen ich es bewohne. Sie nötigen mir eine Art Klausur auf. Bei aller Freundschaft mit Brecht muß ich dafür sorgen, meine Arbeit in strenger Abgeschlossenheit durchzuführen. Sie enthält ganz bestimmte Momente, die für ihn nicht zu assimilieren sind. Er ist lange genug mit mir befreundet, um das zu wissen und ist einsichtig genug es zu respektieren. So geht das denn auch sehr gut von statten. Aber nicht immer ist es ganz leicht, das in Gesprächen zurückzustellen was einen tagaus tagein beschäftigt. So gibt es Augenblicke, in denen ich einen Brief wie den Ihren noch einmal lese, um entschlossen zur Arbeit zurückzukehren.

28. BENJAMIN AN GRETEL ADORNO. SKOVSBOSTRAND, 20. 7. 1938 (Briefe, 769–771)

Wie es hier mit mir steht, darüber hast Du vielleicht von Egon [Wissing] gehört, dem ich vor vierzehn Tagen geschrieben habe. Ich bewohne ein leidlich stilles Zimmer in der nächsten Nachbarschaft von Brechts Haus. Zum Schreiben habe ich einen großen stabilen Tisch – wie schon seit Jahren keinen – und einen Blick auf den gemächlichen Sund, an dessen Ufern Segelboote und auch kleinere Dampfer vorbeiziehen. So lebe ich in der contemplation opiniâtre de l'œuvre de demain, wie Baudelaire sagt, um den es sich in dem fraglichen œuvre handelt. [Absatz] Ich habe ihm nun einen Monat lang täglich seine acht bis neun Stunden zugewandt und habe vor, das Manuscript in der Rohfassung abzuschließen ehe ich nach Paris zurückkehre. Darum habe ich die geplante Begegnung mit Scholem, so leid mir das tut, aufgeben müssen: die Unterbrechung wäre in einen allzuwichtigen Arbeitsabschnitt hinein gefallen. Wahrscheinlich habt Ihr das inzwischen von ihm gehört. [Absatz] Hieran schließt sich ein Neues an, was ich mit Widerstreben Dir anvertraue – Dir als erster und minder zu treuen Händen als zu verständigen. Ich werde den 15. September-Termin bei allem Bemühen nicht einhalten können. [Absatz] In einem Briefe, den ich von hier an Pollock schrieb, sprach ich ihm davon, daß eine geringe Terminüberschreitung sich vielleicht als notwendig erweisen könnte. Inzwischen habe ich mich entschließen müssen, die Schematisierung der Arbeit, die ich mir in Paris in einer Periode chronischer Migräneanfälle gewaltsam auferlegt hatte, neu einzurichten. [Absatz] Wir sind uns ja darin einig, daß in Arbeiten wie dem Baudelaire Entscheidendes von der Konzeption abhängt;

die ist es, an der nichts forciert werden und in der nirgends fünf als gerade passieren darf. Es kommt hinzu, daß einige der grundlegenden Kategorien der Passagen hier zum ersten Male entwickelt werden. Unter diesen Kategorien steht, wie ich Euch wohl in San Remo bereits erzählte, die des Neuen und Immerwiedergleichen an erster Stelle. Weiter treten in der Arbeit – und das gibt Dir vielleicht am besten einen Begriff von ihr – Motive erstmals in Beziehung zueinander, die sich mir bisher nur in von einander mehr oder minder isolierten Denkfeldern präsentiert hatten: die Allegorie, der Jugendstil und die Aura. – Je dichter der begriffliche Kontext ausfällt, desto mehr Urbanität muß natürlich der sprachliche an den Tag legen. [Absatz] Dazu die Schwierigkeiten, die nicht in der Sache sondern in der Zeit\* liegen. Was gäbe ich darum, Dich – und wäre es für nur eine Woche – zu sehen! Da Du mich oft auf ein halbes Wort schon verstehen würdest, wie würdest Du mir, eben dadurch, erlauben, dessen anderer Hälfte mich zu bemächtigen. Von ähnlichem kann hier nicht die Rede sein. Auf der andern Seite empfinde ich die Einsicht sehr wohlthätig, die Brecht der Notwendigkeit meiner Isolierung entgegenbringt. Ohne die würden die Dinge sich weniger angenehm anlassen. Aber eben hat sie es mir ermöglicht, mich in dem Grade auf meine Arbeit zurückzuziehen, daß ich selbst seinen neuen Roman [scil. »Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar«], der zur Hälfte vollendet ist, noch nicht gelesen habe. Natürlich ist es nicht sowohl die Zeit die mir fehlt als die Möglichkeit, in das einzutreten, was meiner Arbeit fern liegt. [Absatz] Der gleiche herrische Charakter, der ihre Inkompatibilität mit jeder andern Beschäftigung zur Folge hat, macht es mir schwer, sie in allzuenge Termingrenzen einzuschließen. So selbstverständlich mir ihre Fertigstellung vor Ablauf des Jahres ist – ich würde den 15. November als den spätesten Termin ansetzen –, so töricht wäre es von mir, nicht jetzt schon es auszusprechen, daß ich ohne eine Fristverlängerung von mindestens fünf Wochen nicht werde zu Rande kommen können. [Absatz] Es wird mir natürlich nichts übrig bleiben als das auch Max mitzuteilen. Weil meine Nachricht ihn aber erst erheblich später erreichen würde als Dich die vorliegende, weil ich, weiterhin, Pollock erst kürzlich in der Sache geschrieben habe, weil ich mich – und das ist das Entscheidende – in dieser redaktionellen Schwierigkeit mit Deinem Verständnis und Deiner Hilfe auch der von Teddie versichern möchte – darum schreibe ich Dir, und das so ausführlich. [Absatz] Damit bin ich noch nicht am Ende. Ich will vielmehr gleich eine Bitte anschließen, die Dir meinen ganzen Schreibtisch vor Augen zaubern mag. Ich habe herausbekommen, daß der berühmte R L Stevenson über Gasbeleuchtung geschrieben hat;

\* will sagen: in der Epoche

*es gibt von ihm einen essai on gaz-lamps. Bisher war alle meine Mühe umsonst, ihn aufzutreiben. Es erübrigt sich jedes Wort über die Wichtigkeit, die dieser essai für mich haben könnte. Magst Du versuchen, ihn für mich aufzutreiben?*

29. BERTOLT BRECHT. Arbeitsjournal, 25. 7. 1938\*

benjamin ist hier. er schreibt an einem essay über baudelaire. da ist gutes, er weist nach, wie die vorstellung von einer bevorstehenden geschichtslosen epoche nach 48 die literatur verbog. der versailer sieg der bourgeoisie über die kommune wurde vorauseskompitiert. man richtete sich mit dem bösen ein. es bekam blumenform. das ist nützlich zu lesen. merkwürdigerweise ermöglicht ein spleen benjamin, das zu schreiben. er geht von etwas aus, was er a u r a nennt, was mit dem träumen zusammenhängt (dem wachträumen). er sagt: wenn man einen blick auf sich gerichtet fühlt, auch im rücken, erwidert man ihn (!). die erwartung, daß, was man anblickt, einen selber anblickt, verschafft die aura. diese soll in letzter zeit im zerfall sein, zusammen mit dem kultischen. b[enjamin] hat das bei der analyse des films [scil. im Kunstwerk-Aufsatz] entdeckt, wo aura zerfällt durch die reproduzierbarkeit von kunstwerken. alles mystik, bei einer haltung gegen mystik. in solcher form wird die materialistische geschichtsauffassung adaptiert! es ist ziemlich grauenhaft.

30. ADORNO AN BENJAMIN. BAR HARBOR, 2. 8. 1938

Diese neue Fassung [von Adornos Husserlarbeit] wird bestimmt bis zum 10. September fertig vorliegen, und ich hoffe ebenso bestimmt auf ihre Publikation im nächsten Heft. Um so glücklicher wäre ich, wenn es bis dahin auch den Baudelaire gäbe. Übrigens ist die Rücksicht auf diesen einer der Gründe, warum ich mich an den Husserl machte und den Wagner zurückstellte. Baudelaire und Wagner in einem Heft wären wohl nicht allzu glücklich gewesen.

31. BENJAMIN AN HORKHEIMER. SKOVSBOSTRAND, 3. 8. 1938

*Ich komme zum »Baudelaire« – leider etwas ausführlicher als der ursprünglich vorgesehene Ablauf der Arbeit es nötig gemacht hätte. Daß der »Baudelaire« aus den Zusammenhängen der Studien und Reflexionen zu den »Pariser Passagen« heraus behandelt werden müsse, war selbstverständlich. Ich wäre, wie Sie am Schluß dieser Darlegungen mit Recht werden sagen können, gehalten gewesen, die Folgen dieses Sachverhaltes zu übersehen. Das war zunächst, vor anderthalb Jahren in der Tat der Fall. Als damals der von Ihnen angeregte »Baudelaire« im Gespräch zwischen Herrn Pollock und mir*

\* Zit. nach Bertolt Brecht, Arbeitsjournal. Erster Band 1938 bis 1942. Hg. von Werner Hecht, Frankfurt a. M. 1973, 16.

auftauchte, meinte ich, das würde vermutlich darauf hinauskommen, daß eine Anzahl Kapitel des geplanten Buches im Hinblick auf die Analyse von Baudelaire ihre Formulierung erfahren würden. [Absatz] Es kam die Unterbrechung durch meine unglückliche Wohnungsaffäre; so geschah es, daß der »Baudelaire« bei Ihrem letzten pariser Aufenthalt in unsern Gesprächen kaum auftauchte. Erst in San Remo, bei meiner Begegnung mit Teddie Wiesengrund stand er im Mittelpunkt. Inzwischen hatte ich die entscheidende Bekanntschaft mit Blanquis Spätschrift gemacht, über die ich Ihnen am 6ten Januar berichtete. Diese Schrift erwies mir, daß der Konvergenzpunkt der »Passagen« die Konstruktion auch des »Baudelaire« zu bestimmen habe. Die grundlegenden Kategorien der »Passagen«, die in der Bestimmung des Fetischcharakters der Ware übereinkommen, treten am »Baudelaire« voll ins Spiel. Deren Entfaltung überschreitet jedoch die Grenzen des Essays, welche Beschränkung sie sich auch auferlege. Sie geht im Rahmen der Antinomie zwischen dem Neuen und Immergleichen vor sich – einer Antinomie, die den Schein hervorbringt, mit dem der Fetischcharakter der Ware die echten Kategorien der Geschichte überblendet. [Absatz] Je unabgelenkter ich meinen Überlegungen nachgegangen bin, desto mehr habe ich mich überführt, daß eine kritische Darstellung von Baudelaires Dichtung auf minder unterbautem begrifflichem Grunde kaum unternommen werden kann. Ich habe hier besonders günstige Arbeitsbedingungen angetroffen; meine Tage sind bis auf wenige Abendstunden meinem Manuscript vorbehalten. Nach fünf Wochen dieses Regimes stellt sich heraus, daß gewisse Modifikationen in den Umfangs- und Terminbestimmungen, über die ich mit Ihnen übereingekommen war, sich nicht ganz umgehen lassen werden. Ich gestehe Ihnen das widerstrebend, obwohl ich hoffe und glaube, daß die Interessen des Instituts dabei nicht verletzt werden. Es muß, denke ich, schließlich auch diesen zugute kommen, wenn meine Arbeit über die Grenzen hinausgeht, die wir ihr wenigstens zunächst zuzuweisen gedachten. Von vornherein will ich dabei allen Nachdruck darauf legen, daß Sie, liegt die Arbeit erst einmal in einer ihren innern Bedingungen entsprechenden Gestalt vor, jede Anpassung an die redaktionellen Notwendigkeiten von mir erwarten können. Wieviel lieber wäre es mir dennoch gewesen, wenn die Arbeit vor ihrer Fertigstellung von keinerlei Problematik mehr wäre berührt worden! [Absatz] Es ist gewiß, daß einzelne Abschnitte des Manuscripts sich zur Publikation mühelos aus dem Gesamtzusammenhang werden lösen lassen. Ich denke vor allem an den zweiten Teil (die Arbeit soll, wie ich Ihnen schrieb, drei Teile haben). Dieser zweite Teil hat – ich deutete es Ihnen in meinem Briefe vom 16ten April an – zwei Gegenstände. Der erste ist Baudelaires Konzeption der Moderne in ih-

rem Verhältnis zur Antike. Der zweite ist das erste Auftreten der großstädtischen Masse in der neuern Literatur, dargestellt an den gegensätzlichen Modellen, die von Poe und Baudelaire einerseits, von Victor Hugo andererseits dafür aufgestellt worden sind. Dieser in sich abgeschlossene Teil wird eine Anzahl wichtiger Einzelmomente in der Literaturgeschichte des vorigen Jahrhunderts materialistisch zu erhellen suchen – unter anderm die Entstehung des Feuilletons und die der Kriminalnovelle. Den Blick über den gesamten Problemkreis freilich wird naturgemäß erst der dritte Teil freigeben. Er hat es mit den entscheidenden Momenten in der Nachgeschichte von Baudelaire zu tun – dem Jugendstil und dem Gedanken der ewigen Wiederkunft. (Auf die Vorgeschichte von Baudelaire sucht der erste Teil mit einem Vergleich der Funktionen, die die Allegorie im siebzehnten und im neunzehnten Jahrhundert besessen hat, wenigstens Ausblicke frei zu geben.) [Absatz] Bei dieser Lage der Dinge ist es mein Wunsch, mich Ihnen ohnehin durch mich beeinträchtigten Dispositionen so weitgehend wie nur möglich anzupassen. Ich werde die Arbeit am ersten Teil gegebenenfalls sofort zurückstellen, um Ihnen den zweiten als in sich geschlossenes Manuscript vier bis fünf Wochen nach Ihrer Anforderung zuzustellen. Vorziehen würde ich es freilich, das Ganze in seiner gehörigen Ordnung abfassen zu können. In jedem Fall werden Sie, wie ich hoffe, mit dem »Baudelaire« ein Manuscript erhalten, aus dem Sie für mehr als ein Heft Beiträge werden schöpfen können. [Absatz] Die Fülle des verarbeiteten Materials, ohne die die maßgebenden Kategorien nicht exponierbar wären, wird den Vorteil haben, daß die einzelnen Teile der Arbeit – insbesondere der zweite und dritte, bei denen die sozialwissenschaftliche Ausrichtung noch nachhaltiger als im ersten ihr Primat wird erkennen lassen – wenig Berührungspunkte im rein Stofflichen miteinander haben werden. Je besser die Arbeit komponiert ist, desto eher wird sie sich oberflächlicher Kontinuität im Stofflichen ent schlagen können. Ich kann, bislang, nur hoffen, daß der fertige Text die Richtigkeit dieses Satzes veranschaulichen möge. [Absatz] Von der Erfüllung meiner ursprünglichen Erwartung, das Manuscript zur Hälfte während meines hiesigen Aufenthalts herzustellen, kann keine Rede sein. Ich denke, daß der äußerste Termin für den Gesamtabschluß der 1. Dezember wäre.

32. GRETEL ADORNO AN BENJAMIN. BAR HARBOR, 3. 8. 1938

Doch nun zum Wichtigsten, zum Baudelaire. Es traf sich gut daß gerade als Dein Brief eintraf, Leo Löwenthal uns für ein paar Tage hier besuchte. Wir hielten es für das Beste ihm direkt Deinen Brief zu zeigen. (Ich weiß, Du wirst das nicht als Vertrauensbruch auffas-



sen.) Leo war außer sich und erklärte, er müßte den Aufsatz unbedingt für das nächste Heft haben, er hätte keinen Ersatz, könnte auch keinen mehr beschaffen, da die Zeit schon zu weit vorgeschritten sei. Es gäbe in diesem Jahr auch nur das Doppelheft und das noch zu Ende des Jahrs erscheinende, und das müsse erstklassig werden mit den 3 Aufsätzen von Dir, Grossmann und Teddie. Als Ausweg sehe er nur eine einzige Möglichkeit, nämlich, daß Du den Aufsatz genau einen Monat später ablieferstest, d. h. 15. Oktober zum Lesen in New York. Lieber Detlef ich kenne Deine Argumente, und wir sind uns überhaupt in dieser Frage einig, und doch, ich möchte Dir folgendes zu bedenken geben: Das Institut ist in diesem Augenblick auf Dich angewiesen um seines Renommés, seiner einzigartigen Stellung willen. Diese Chance solltest Du Dir unter gar keinen Umständen entgehen lassen. Du selbst schriebst nur von einer notwendigen Fristverlängerung von ungefähr 5 Wochen. Diese Spanne ist bis zum 15. Oktober ca. erreicht, sollte es sich da nicht doch machen lassen? Lieber, es ist mir verhaßt, Dir zuzusetzen, aber um Deinetwillen, mach das Unmögliche möglich. Tu es auch um meinetwillen, nach amerikanischer Sitte müßte ich sagen, wo ich doch auf Dich gewettet habe. [...] Den Essai von Stevenson wollen wir versuchen über Schapiro ausfindig zu machen.

33. ADORNO AN BENJAMIN. NEW YORK, [August 1938]

[Auszug aus einem Brief von Meyer Schapiro an Adorno:] I do not know of an essay by Stevenson on Gas Light. If it is Robert Louis Stevenson that Benjamin has in mind, I can refer him to the sweet little poem in a Child's Garden of Verses called the Lamplighter. The collected works of RLS are easy enough to find; perhaps they contain an essay on Gas Light. You probably know the story about RLS, that as a student excited by ideas of adventure and mystery, he used to go about the streets at night with a lamp under his cloak ... Benjamin probably knows that in the 70s there were critics who attributed Impressionism to the influence of gas-light and that Baudelaire discussed the influence of gas-light on taste (see his *Curiosités Esthétiques*). [Zusatz Adornos:] Lieber Walter, diesen Brief schicke ich Ihnen, einmal wegen der Auskunft über Gas, dann aber weil er Ihnen einiges über den Absender – nämlich Meyer-Schapiro – aussagt, was Sie vielleicht doch ermuntert ihm zu schreiben.

34. BENJAMIN AN POLLOCK. SKOVSBOSTRAND, 28. 8. 1938; Konzept

*Durch Frau Favez [Juliane Favez, Sekretärin des Genfer Büros des Instituts für Sozialforschung] bekam ich die Nachricht, daß mein am 3ten August an Herrn Horkheimer gerichteter Brief verloren gegangen ist. Es war ein ausführliches Schreiben. Wenn es sich wünschens-*

wert erweist, werde ich später auf Einzelheiten daraus genauer zurückkommen. [Absatz] Für den Augenblick möchte ich nur das Dringlichste resümieren. [Absatz] Ich teilte Herrn Horkheimer mit, daß sein Anstoß zum »Baudelaire« – wie wahrscheinlich jeder zur Verarbeitung des so lange von mir bereit gestellten Materials – der Anstoß zu einem Buch hat werden müssen. Ich suchte die in der Sache gelegenen Notwendigkeiten auseinanderzusetzen, die zu diesem ursprünglich nicht intendierten Ergebnis geführt haben. Ich gab meiner Hoffnung Ausdruck, daß es schließlich auch den Interessen des Instituts zugute komme, wenn die Arbeit dem Umfang und dem Gehalt nach über die Grenzen hinausgehe, die wir ihr zunächst zuzuweisen gedachten. [Absatz] Dieses Buch ist mit den »Pariser Passagen« nicht identisch. Aber es birgt nicht nur einen erheblichen Teil des in deren Zeichen versammelten Materials sondern auch eine Anzahl eher philosophischer Inhalte [?]. [Absatz] Es ist selbstverständlich, daß ich bei der Abfassung meine Verpflichtungen gegen die Zeitschrift ebenso im Auge behalte wie ich hoffe, daß das Buch als ein Beitrag zur Abtragung meiner Verpflichtungen gegen das Institut von Ihnen betrachtet werde. [Absatz] Im Gedanken an die Zeitschrift habe ich zuerst den zweiten Teil des dreiteiligen Manuscripts in Angriff genommen. Dieser Teil trägt den provisorischen Titel »Das second empire in der Dichtung von Baudelaire«. Dieser Teil ist vollkommen selbstständig und bezieht sich manifest an keiner Stelle auf den ersten Teil. (Um den Titel des ganzen Buches hier anzumerken »Charles Baudelaire – ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus«.) [Absatz] Dieser zweite Teil wird das Maximum des für den ganzen »Baudelaire« vorgesehenen Umfangs einnehmen – eher mehr, keinesfalls weniger. Er wird also unter Umständen von Ihnen gekürzt werden müssen. [Absatz] Was den Termin angeht, so hatten mich Wiesengrunds am dritten August von [Leo] Löwenthals Erklärung verständigt, daß es mit der Manuscriptablieferung äußerstenfalls bis zum 15ten Oktober – als Ankunftsdatum in New York – Zeit hätte. Diesen Termin habe ich meiner Arbeit, die ich mit der äußersten Intensität betreibe, zugrunde gelegt. Ich hoffe sogar etwas darunter bleiben zu können – freilich keinesfalls wesentlich, zumal da ich diesmal genötigt sein werde, Ihnen ausnahmsweise mein Manuscript handschriftlich einzureichen. Es sei denn es gelänge mir, eine Schreibkraft aus Kopenhagen zu bekommen. Nötigenfalls würde ich sogar zum Diktat dorthin fahren; bis jetzt aber konnte mir dort noch niemand nachgewiesen werden. [Absatz] Meinen hiesigen Aufenthalt zu verlängern, haben mich zwei Gründe bewogen. Erstens habe ich für die Rückreise nach Paris vor der Fertigstellung des zweiten Teils einfach keine Zeit. Zweitens scheint die Kriegsgefahr groß, und es kommt mir

geratener vor, die Ereignisse hier abzuwarten als in Paris. [Absatz]  
Für heute begnüge ich mich mit diesem Wesentlichsten.

35. BENJAMIN AN THEODOR UND GRETEL ADORNO. SKOVSBOSTRAND, 28. 8. 1938  
Heute bleibe ich ganz lakonisch – Ihr dürft daraus durchaus keinen andern Schluß ziehen als daß ich mit den Minuten geizen muß. Die beiliegende Kopie der Hauptstellen eines Briefes, der mit gleicher Post an Pollock abgeht, sagt Euch, warum. Der Brief geht von dem Umstand aus, daß ein sehr ausführlicher Brief, den ich an Max am 3<sup>ten</sup> August über den Stand des »Baudelaire« gerichtet hatte, bei der Nachsendung verloren gegangen ist. [Absatz] Die Versuchung ist groß, Euch etwas vom Baudelaire zu erzählen – nicht sowohl von dem bevorstehenden zweiten als von seinem ersten und dritten Teil. Diese beiden Teile geben die Armatur: der erste die Darstellung der Allegorie bei Baudelaire als Problem, der dritte dessen gesellschaftliche Auflösung. Das ist ja, was mich – neben der schweren Migränepériode in Paris – so in Rückstand gebracht hat, daß ich unter allen Umständen das umfangreiche Ganze in allen Teil[en] klar vor mir sehen wollte, bevor [ich] mich an die Niederschrift einer Zeile machte. Durch eine große Reihe von Aufzeichnungen, die in den ersten beiden Monaten meines hiesigen Aufenthalts entstanden sind, habe ich dieses Ziel erreicht. [Absatz] Die Kehrseite der Medaille ist, daß nun diese Pression auf der Abfassung des zweiten Teils zu liegen kam; und sie ist vielleicht sogar von mir nicht ihrem vollen Gewicht nach verspürt; denn ich wage mir die Gesamtausdehnung dieses zweiten Teils kaum in natürlicher Größe vorzustellen! [Absatz] Dazu kommt, daß ich umziehen muß; Kinderlärm macht das Haus in dem ich bisher logierte unbenutzbar. Ich vertausche es mit einem andern, das von einem Geisteskranken bewohnt wird. Vielleicht erinnert sich Felizitas der schweren Idiosynkrasie, die ich seit jeher gegen diese Kranken habe! – Es gibt hier in Wahrheit keine konvenable Wohnmöglichkeit. [Absatz] Für Schapiros Brief vielen Dank! Ich schreibe ihm, wenn der Baudelaire fertig vorliegt. Mit ihm werde ich mich wieder frei unter Leuten bewegen können; vorher kaum. [Absatz] Desto mehr bitte ich Euch, ihm meinen verbindlichen Dank zu sagen. Der fragliche Stevenson-Aufsatz steht in der Tat in der Gesamtausgabe und ich habe ihn mir in ihr verschafft. Seine Bemerkung über die Impressionisten war mir sehr interessant, und neu. [...] PS Nach eingehender Überlegung muß ich zu dem im beiliegenden Briefauszug verzeichneten Titel des zweiten Teils noch etwas anmerken. Ich habe heute nacht versucht, mir in einem Voranschlag einen möglichst präzisen Begriff vom Gesamtumfang des zweiten Teils zu machen. Dabei hat sich herausgestellt, daß auch er schon erheblich über die

*Seitenzahl, die mir im nächsten Heft eingeräumt werden soll, herausgeht. Ich werde mich daher möglicherweise auf die beiden fundamentalen Abschnitte des zweiten Teils – die Theorie der flanerie und die Theorie der Moderne – beschränken müssen. Demgemäß wird der Titel des Manuscripts vielleicht von dem im Briefe an Pollock vorgesehenen abweichen.*

36. HORKHEIMER AN BENJAMIN. NEW YORK, 3. 9. 1938; Telegramm  
Pollocks suggestion of any other article instead of Baudelaire was misunderstanding Please have Baudelaire article arriving Newyork not later than beginning October Otherwise you seriously endanger our next issue Cordially Horkheimer

37. BENJAMIN AN HORKHEIMER. SVENDBORG, 6. 9. 1938; Telegramm  
*Manuscript 8 Oktober Newyork Herzlichst Benjamin*

38. HORKHEIMER AN BENJAMIN. NEW YORK, 6. 9. 1938  
Nachdem mein Telegramm bereits abgesandt war, hat mich Ihr Brief vom 3. August endlich erreicht. An den meisten Poststationen war er gerade einen Tag nach meiner Durchfahrt angelangt. Nun hat er zweimal fast den ganzen Kontinent durchmessen. [Absatz] Infolge von Mißverständnissen, die bei einer Korrespondenz über einige tausend Meilen nie ganz zu vermeiden sind, hatte Herr Pollock offenbar meine Absicht, Ihren brieflichen Literaturbericht zu veröffentlichen, mit dem Baudelaire in Zusammenhang gebracht und ohne Kenntnis des wirklichen Sachverhalts darauf gedrungen, daß entweder der Baudelaire oder ein anderer Artikel bis zum Manuskriptabschluß des nächsten Heftes hier eintrifft. In Wirklichkeit will ich beide Arbeiten in dieser Nummer bringen; jedenfalls kann der für den Besprechungsteil bestimmte Bericht [nur als Brief überliefert] nicht die Stelle des großen Aufsatzes einnehmen. [Absatz] Bitte tun Sie, was nur immer in Ihren Kräften steht, daß wir den Baudelaire rechtzeitig erhalten. Zu diesem inständigen Appell zwingt mich nicht bloß die Tatsache, daß wir auf Grund unserer festen Erwartung den Abschluß keiner grundsätzlichen Arbeit urgiert haben, die Ihren Aufsatz jetzt vertreten könnte. Der Umstand, daß ich selbst sowie die anderen engsten Mitarbeiter in nächster Zeit endlich dringend mit der Arbeit an Büchern beginnen müssen, läßt uns die Möglichkeit in Erwägung ziehen, im nächsten Jahr anstelle der Zeitschrift ein Jahrbuch herauszubringen, das uns wesentlich weniger Zeit und Arbeit kosten würde als die Zeitschrift. Wir könnten uns dann ohne längere Unterbrechungen größeren Publikationen zuwenden. Ich selbst habe dabei die längst geplante Arbeit über Dialektik im Sinne. Wenn es sich bei alledem auch noch um keinen endgültigen Beschluß handelt, so

scheint mir doch die Aussicht, daß das Erscheinen Ihres Baudelaire im Fall einer Verspätung um vielleicht ein Jahr hinausgezögert werden könnte, zu genügen, jetzt eine äußerste Anstrengung zu machen, um ihn fertigzustellen. Dies sowie unsere zuerst mitgeteilte Verlegenheit sind die Gründe für mein Kabel. Ich habe es auf englisch abgesandt, weil es mir schien, daß die Kontrolle der unverstümmelten Ablieferung bei einer dänischen Poststation von hier aus notfalls besser ausgeübt werden kann als bei einem deutschen Text. [...] Ich muß jetzt Sie darum bitten, daß Sie meine Mahnung wegen des Baudelaire nicht unwirsch aufnehmen. Ich glaube, daß die außerordentliche Situation, in der sich die Welt befindet und von welcher unsere eigenen Schwierigkeiten nur einen Reflex bilden, die äußerste Anstrengung, um die ich Sie bitte und deren Größe ich mir wohl bewußt bin, rechtfertigt. [...] Soeben erhalte ich Ihr Telegramm mit der Zusage, daß der Baudelaire am 8. Oktober hier eintrifft. Ich danke Ihnen aufrichtig für diesen Beweis der Solidarität.

39. GRETEL ADORNO AN BENJAMIN. NEW YORK, 12. 9. 1938

Ich war vom ersten Moment an überzeugt, daß Du den Termin inne halten würdest und konnte die Besorgnis des Instituts um die nächste Nummer der Zeitschrift nicht recht verstehen. Nach Deinen kurzen Andeutungen bin ich noch gespannter als vorher auf den Baudelaire. Beinah möchte ich sagen, ich bin froh, daß das Institut Dich drängte; denn auf diese Weise wird man doch wenigstens bald etwas zu sehen bekommen. Wißbegierig, wie ich nun einmal bin[,] wüßte ich gern, wann ungefähr Du Dir den Abschluß des ganzen Baudelaire vorstellst. Bitte nimm dies nicht als Neugierde, ich denke dabei an Folgendes: hältst Du es überhaupt für möglich und zweckmäßig, Dir eine Vorstellung davon zu machen, wie lange Du noch für die Passagenarbeit brauchen wirst oder was mir beinah noch interessanter für meine Betrachtung scheint, wie lange Du dazu noch unbedingt in Paris bleiben mußt. – Wenn sich auch jetzt wahrscheinlich politisch alles wieder glätten wird, so wird es Dir vielleicht doch in absehbarer Zeit zu ungemütlich in Europa, und dann müßten die Passagen wenigstens unter allen Umständen sicher gestellt sein. So geht man auch allgemein von der Idee aus, Du müßtest unbedingt für Deine Arbeit in Paris leben. Teddie und ich allerdings sind darin anderer Meinung. Abgesehen von der Hoffnung, daß Dich einige Menschen hier immerhin locken könnten, haben wir Dich lange genug in Berlin gekannt, um darauf zu vertrauen, daß Dir auch New York zumindest nicht unangenehm wäre.

40. BENJAMIN AN HORKHEIMER. KOPENHAGEN, 28. 9. 1938 (Briefe, 773-776)

*Sie erhalten mit gleicher Post den zweiten Teil des Buches über Baudelaire. Er umfaßt drei Abteilungen. Von der ersten fehlen am*

Anfang einige Seiten [s. 1193 f.]; ich mußte sie der Fertigstellung des restlichen Textes zum Opfer bringen und entschloß mich dazu nicht allzu schwer, da diese erste Abteilung für die Publikation in der nächsten Nummer der Zeitschrift wohl minder in Frage kommt als die beiden andern Abteilungen. Ich nehme an, daß von diesen jede einzelne für die Bedürfnisse des nächsten Hefes ausgereicht hätte. Wenn ich trotzdem alles daran setzte, um sie beide und darüber hinaus die wesentlichen Partien der ersten Abteilung fertig zu stellen, so darum, weil mir sehr viel daran gelegen war, Ihnen durch die zusammenhängende Lektüre des zweiten Teils des Baudelaire-Buches einen Vorbegriff von dessen Gesamterscheinung zu geben. [Absatz] Vielleicht darf ich bei dieser Gelegenheit kurz das Zustandekommen dieses zweiten Teils resümieren. [Absatz] In meinem Brief vom 16. April glaubte ich, den ganzen Baudelaire auf 80 bis 120 Seiten bewältigen zu können. Auch am 4. Juli war, in meinem Brief an Herrn Pollock, noch von dem ganzen Baudelaire als Beitrag für die nächste Nummer der Zeitschrift die Rede. In dem Brief, den ich am 3. August an Sie richtete, sah ich zum ersten Mal die Notwendigkeit, den zweiten Teil abzuzweigen. Am 28. August erst konnte, oder mußte, ich dann Herrn Pollock mitteilen, daß der zweite Teil für sich allein über den Umfang eines Zeitschriftenaufsatzes hinausgehen werde. [Absatz] Wie Sie wissen, war der Baudelaire ursprünglich als ein Kapitel der »Passagen« geplant und zwar als das vorletzte [s. »Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts«, Bd. 5]. So war er aber vor Abfassung der vorangehenden für mich weder zu schreiben, noch wäre er, so geschrieben, ohne die vorangehenden verständlich gewesen. Ich habe mich dann selbst lange Zeit mit der Vorstellung hingehalten, der Baudelaire könne, wenn schon nicht als ein Kapitel der »Passagen«, so doch als ein ausgedehnter Essay vom Maximalumfang der in der Zeitschrift publizierbaren, geschrieben werden. Erst im Laufe des Sommers erkannte ich, daß ein Baudelaire-Essay von bescheidenerem Umfang, der seine Zuständigkeit zum »Passagen«-Entwurf nicht verleugnete, nur als Teil eines Baudelaire-Buches zustande kommen könne. Im beifolgenden erhalten Sie genau gesprochen drei solcher Essays – nämlich die drei untereinander relativ unabhängigen Bestandstücke des durchaus selbständigen zweiten Teils des Baudelaire-Buches. [Absatz] Dieses Buch soll entscheidende philosophische Elemente des »Passagen«-Projekts in, wie ich hoffe endgültiger Fixierung, niederlegen. Wenn es neben dem ursprünglichen Entwurf ein Sujet gab, das den grundlegenden Konzeptionen der »Passagen« optimale Chancen bot, so war es der Baudelaire. Aus diesem Grunde vollzog sich die Orientierung wesentlicher materialer wie konstruktiver Elemente der »Passagen« an

diesem Sujet von selbst. [Absatz] Es ist allerdings Gewicht darauf zu legen, daß die philosophischen Grundlagen des gesamten Buches von dem vorliegenden zweiten Teil aus nicht zu überschauen sind und nicht überschaubar sein sollten. Die Synthesis im dritten Teil – er soll heißen: die Ware als poetischer Gegenstand – ist so angelegt, daß sie weder vom ersten noch vom zweiten Teil aus gesichtet werden kann. Das war nicht allein die Bedingung der Selbstständigkeit des letzteren, sondern durch den Aufbau vorgezeichnet. In diesem Aufbau bringt der erste Teil – Baudelaire als Allegoriker – die Fragestellung; der dritte Teil die Auflösung. Der zweite bringt die für diese Auflösung erforderlichen Daten bei. [Absatz] Die Funktion dieses zweiten Teils ist allgemein gesprochen die der Antithesis. Er kehrt der kunsttheoretischen Fragestellung des ersten Teils entschlossen den Rücken und unternimmt die gesellschaftskritische Interpretation des Dichters. Diese ist eine Voraussetzung der marxistischen, erfüllt aber für sich allein deren Begriff nicht. Das zu tun, ist dem dritten Teil vorbehalten, in dem die Form in den materialen Zusammenhängen ebenso entscheidend zu ihrem Recht kommen soll wie sie es im ersten als Problem tat. Der zweite Teil ist als Antithesis derjenige, in dem die Kritik in einem engeren Sinne, nämlich die Kritik an Baudelaire, ihre Stelle hat. Die Grenzen seiner Leistung mußten in diesem Teil klargestellt werden; die Interpretation derselben unternimmt endgültig erst der dritte. Er wird einen selbständigen Motivkreis haben. Das Grundthema der alten »Passagen«-Arbeit: das Neue und Immergleiche kommt erst dort zur Geltung; es erscheint im Begriffe der Baudelaires Schaffen bis auf den Grund determinierenden nouveauté. [Absatz] Die Entwicklung, die das Baudelaire-Kapitel der »Passagen« durchzumachen im Begriff ist, würde ich in fernerer Zeit noch zwei andern Kapiteln der »Passagen« vorbehalten sehen: dem über Grandville und dem über Haussmann. [Absatz] Ein Resumée schicke ich, sowie ich weiß, welchen Teil Sie zur Publikation in der nächsten Nummer bestimmen. Bis dahin werden, wenn meine Rückkehr nach Frankreich möglich ist, einzelne Lücken in den bibliographischen Nachweisen ebenfalls ausgefüllt sein. [Absatz] Für den Fall, daß eine Montage aus kleineren Abschnitten Sie redaktionell interessieren sollte, habe ich das Thema für jeden von ihnen am Rand bezeichnet. Als Titel käme in solchem Falle in Frage: Sozialwissenschaftliche Studien zu Baudelaire. Dieser Titel, für den sonst nicht allzu viel sprechen dürfte, hätte den Vorteil, bei einer gelegentlichen späteren Publikation anderer Fragmente, sei es in der Zeitschrift sei es in einem Jahrbuch, zur Hand zu sein. [Absatz] Die französischen Zitate habe ich übersetzt; der Text wäre anders bei ihrer Fülle unlesbar geworden. Ich würde es für sehr wünschens-

wert halten, in dem Teil, welchen Sie publizieren, die Prosaübersetzung der zitierten Verse in Anmerkungen zu bringen. Wir haben wohl vielfach mit deutschen Lesern zu rechnen, die nicht französisch können. – Diese Prosaversionen würde ich Ihnen gegebenenfalls gleichzeitig mit dem Resümee schicken. [Absatz] Unter welchen Umständen die Arbeit in den letzten zwei Wochen vor sich ging, brauche ich Ihnen nicht zu sagen. Es war ein Wettrennen mit dem Krieg. Es kam die Unruhe um meinen Sohn in Italien hinzu; dank größter Anstrengungen war es meiner Frau möglich, ihm die Einreise nach London zu verschaffen – damit hat sich aber im Augenblicke nur die Ursache, um ihn zu bangen, verändert. [Absatz] Ich habe alles daran gesetzt, die Spur dieser Umstände von der Arbeit bis in ihr Äußeres hinein fernzuhalten und bin, um ein einwandfreies Manuskript herstellen zu lassen, seit zehn Tagen in Kopenhagen. Morgen fahre ich zu Brecht zurück. Er bat mich vor meiner Abreise darum, Ihnen Grüße von ihm zu sagen, und ich tue es sehr gern.

41. BENJAMIN AN ADORNO. SKOVBOSTRAND, 4. 10. 1938 (Briefe, 776–779)

Heut vor acht Tagen hatte ich die letzte Hand an den zweiten Teil des Baudelaire gelegt; zwei Tage später erfuhr die europäische Situation ihr provisorisches dénouement. Meine Anspannung in den letzten Wochen war durch die Kollision der geschichtlichen Termine mit den redaktionellen eine äußerste gewesen. Daher der Verzug dieser Zeilen. [...] Um das Manuscript des Baudelaire herstellen zu lassen, bin ich zehn Tage in Kopenhagen gewesen. Es war der herrlichste Spätsommer, der sich denken läßt. Ich sah aber von der Stadt – die ich besonders liebe – diesmal nicht mehr als was auf dem Wege von meinem Schreibtisch zum Radioapparat im »Gesellschaftszimmer« lag. Nun beginnt hier der Herbst mit den schwersten Stürmen. Ich fahre am kommenden Sonnabend über eine Woche, wenn nichts unerwartetes eintritt, zurück. [...] Von seinem [scil. Brechts] neuen »Cäsar« habe ich noch fast nichts gesehen, weil mir, während ich selbst an der Arbeit war, jede Art von Lektüre unmöglich war. [Absatz] Ich nehme an, Sie werden, wenn dieser Brief kommt, den zweiten Teil des Baudelaire schon gelesen haben. Es war ein Wettrennen mit dem Krieg; und ich empfand, aller würgenden Angst zum Trotz, ein Gefühl des Triumphes am Tage da ich den seit fast fünfzehn Jahren geplanten »flaneur« vor dem Weltuntergang unter Dach und Fach (das gebrechliche eines Manuscripts!) gebracht hatte. [Absatz] Max wird Ihnen gewiß aus meinem eingehenden Begleitbrief die Bemerkungen über das Verhältnis des Baudelaire zum Plan der Passagen mitgeteilt haben. Entscheidend ist, wie ich es ihm formulierte, daß ein Baudelaire-Essay, der seine Zuständigkeit zum Problem-



*bereich der Passagen nicht verleugnete, nur als Teil eines Baudelaire-Buches verfaßt werden konnte. Was Sie aus unsern Gesprächen in San Remo über das Buch wissen, erlaubt Ihnen per contrarium sich von der Funktion des nun vorliegenden zweiten Teiles ein ziemlich genaues Bild zu machen. Sie werden gesehen haben, daß die entscheidenden Motive – das Neue und Immergleiche, die Mode, die ewige Wiederkehr, die Sterne, der Jugendstil – zwar angeschlagen sind, aber von ihnen keines abgehandelt wurde. Die augenfällige Konvergenz der Grundgedanken mit dem Passagenplan zu erweisen, ist Sache des dritten Teils. [Absatz] Von Ihrer eignen Hand habe ich noch wenig empfangen, seit Sie die neue Wohnung bezogen haben. Ich hoffe auf eine ausführliche Nachricht von Ihnen, sobald Sie den Baudelaire gelesen haben. [...] Den Kierkegaard [scil. Adornos Buch über Kierkegaard], für den ich Ihnen danke, erhalten Sie mit dem Löwith [scil. Karl Löwith, Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkunft des Gleichen, Berlin 1935] durch Mme Favez. Den letztern hatte ich seinerzeit, da ich ihn zum dritten Teil des Baudelaire brauche, angefordert. Bitte senden Sie ihn mir nach Gebrauch zurück.*

42. BENJAMIN AN GRETEL ADORNO. PARIS, I. II. 1938 (Briefe, 780)

*Wenn Du nach einem Rückblick auf meinen Sommer Begehren trägst, so wird er sich Dir, wie ich annehme, bald über der Lesung des Baudelairemanuscripts eröffnen, wenn das der Fall nicht schon gewesen ist. Es stellt die Quintessenz der vergangnen Monate dar. Ich erwarte für die nächsten Tage den Bericht über seine Aufnahme in Newyork, und bestimmt hoffe ich, daß Teddie sich an ihm beteiligen wird.*

43. ADORNO AN BENJAMIN. NEW YORK, 10. II. 1938 (Briefe, 782–790)

Die Verspätung dieses Briefes erhebt drohende Anklage gegen mich und gegen uns alle. Vielleicht ist dieser Anklage aber ein Gränchen Verteidigung schon beigesellt. Denn es versteht sich fast von selbst, daß die Verzögerung der Antwort auf Ihren Baudelaire um einen vollen Monat nicht auf Lässigkeit zurückgehen kann. [Absatz] Die Gründe sind ausschließend sachlicher Art. Sie betreffen unser aller Stellung zu dem Manuskript und bei meinem Engagement in der Frage der Passagenarbeit darf ich wohl ohne Unbescheidenheit sagen meine im besonderen. Ich habe dem Eintreffen des Baudelaire mit der äußersten Spannung entgegengesehen und ihn buchstäblich verschlungen. Ich bin voller Bewunderung dafür, daß Sie es vermocht haben, die Arbeit bis zum Termin fertigzustellen. Und diese Bewunderung ist es, die es mir besonders erschwert, von dem zu reden, was sich zwischen meine leidenschaftliche Erwartung und den Text gestellt hat. [Absatz] Ihren Gedanken, im Baudelaire ein Modell zu den Passagen zu stellen, habe ich ungemein schwer genommen und bin

dem satanischen Schauplatz nicht viel anders genah als Faust den Phantasmagorien des Brockens, wenn er meint, daß sich nun so manches Rätsel lösen wird. Ist es verzeihlich, wenn ich die Replik Mephistos, doch manches Rätsel knüpft sich neu, mir selber habe geben müssen? Können Sie verstehen, daß die Lektüre der Abhandlung, von deren Kapiteln eines der Flaneur und eines gar die Moderne heißt, eine gewisse Enttäuschung in mir produzierte? [Absatz] Diese Enttäuschung hat ihren Grund wesentlich darin, daß die Arbeit in den mir bekannten Teilen nicht sowohl ein Modell zu den Passagen darstellt, als ein Präludium. Es werden die Motive versammelt aber nicht durchgeführt. Sie haben in Ihrem Begleitbrief an Max dies als Ihre ausdrückliche Absicht dargestellt, und ich verkenne nicht die asketische Disziplin, die Sie walten ließen, um die entscheidenden theoretischen Antworten der Fragen allerorten auszusparen und wohl gar die Fragen selber nur für den Eingeweihten sichtbar werden zu lassen. Aber ich möchte fragen, ob solche Askese diesem Gegenstand gegenüber und in einem Zusammenhang von so gebietender innerer Präntention sich durchhalten läßt. Als ein treuer Kenner Ihrer Schriften weiß ich sehr wohl, daß es an Präzedenzfällen für Ihre Verfahrungsweise in Ihrem *œuvre* nicht fehlt. Ich erinnere mich etwa an die Aufsätze über Proust und über den Surrealismus [s. Bd. 2] in der Literarischen Welt. Kann aber diese Verfahrungsweise auf den Komplex der Passagen übertragen werden? Panorama und »Spur«, Flaneur und Passagen, Moderne und immer Gleiches ohne theoretische Interpretation – ist das ein »Material«, das geduldig auf Deutung warten kann, ohne daß es von der eigenen Aura verzehrt würde? Verschwört sich nicht vielmehr der pragmatische Gehalt jener Gegenstände, wenn er isoliert wird, in einer fast dämonischen Weise gegen die Möglichkeit seiner Deutung? Sie haben während der unvergeßlichen Gespräche in Königstein einmal gesagt, daß jeder der Gedanken der Passagen eigentlich einem Bereich entrissen werden müßte, in dem der Wahnsinn regiert. Es nimmt mich wunder, ob solchen Gedanken die Vermauerung hinter undurchdringlichen Stoffschichten so förderlich ist, wie Ihre asketische Disziplin es ihnen zumutet. In Ihrem gegenwärtigen Text werden die Passagen eingeführt mit dem Hinweis auf die Schmalheit der Trottoirs, die dem Flaneur auf den Straßen hinderlich sei. Diese pragmatische Einführung scheint mir die Objektivität der Phantasmagorie, bei der ich schon zur Zeit der Hornberger Korrespondenz [s. Briefe, 671–683, auch Bd. 5] so dickköpfig beharrte, ebenso zu präjudizieren wie etwa die Ansätze des ersten Kapitels, die Phantasmagorie auf Verhaltensweisen der literarischen Bohème zu reduzieren. Fürchten Sie nicht, ich möchte etwa dem das Wort reden, daß in Ihrer Arbeit die Phantasmagorie unvermittelt

überlebe oder daß die Arbeit gar selber phantasmagorischen Charakter annehme. Aber die Liquidation kann in ihrer wahren Tiefe nur dann gelingen, wenn die Phantasmagorie als objektiv geschichtsphilosophische Kategorie und nicht als »Ansicht« von Sozialcharakteren geleistet wird. Genau an dieser Stelle scheidet sich Ihre Konzeption von allem, was sonst wohl an das neunzehnte Jahrhundert sich herantraut. Die Einlösung Ihres Postulats läßt sich aber nicht ad Kalendas Graecas vertagen und durch eine harmlosere Darstellung der Sachverhalte »vorbereiten«. Das ist mein Einwand. Wenn im dritten Teil, um die alte Formulierung aufzunehmen, anstelle der Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts die Urgeschichte im neunzehnten Jahrhundert tritt, – am deutlichsten im Péguyzitat über Victor Hugo – so ist das nur ein anderer Ausdruck für den gleichen Sachverhalt. [Absatz] Der Einwand scheint mir nun aber keineswegs bloß die Fragwürdigkeit des »Ausparens« an einem Gegenstand zu betreffen, der gerade durch die Askese gegen die Deutung mir in ein Bereich zu geraten scheint, gegen das die Askese sich richtet: wo Historie und Magie oszillieren. Vielmehr sehe ich die Momente, in denen der Text hinter sein eigenes Apriori zurückfällt, in enger Beziehung mit seinem Verhältnis zum dialektischen Materialismus – und gerade an dieser Stelle spreche ich nicht nur für mich sondern ebenso für Max, mit dem ich diese Frage aufs eingehendste durchgesprochen habe. Lassen Sie mich hier so simpel und hegelisch mich ausdrücken wie nur möglich. Täusche ich mich nicht sehr, so gebricht es dieser Dialektik an einem: der Vermittlung. Es herrscht durchwegs eine Tendenz, die pragmatischen Inhalte Baudelaires unmittelbar auf benachbarte Züge der Sozialgeschichte seiner Zeit und zwar möglichst solche ökonomischer Art zu beziehen. Ich denke etwa an die Stelle über die Weinsteuer (I, S. 23) [entspricht 519 f.], gewisse Ausführungen über die Barrikaden oder die schon angezogene Stelle über die Passagen (II, 2) [entspricht 538], die mir besonders problematisch erscheint, weil gerade hier der Übergang von einer prinzipiellen theoretischen Erwägung über Physiologien zu der »konkreten« Darstellung des Flaneurs besonders brüchig bleibt. [Absatz] Das Gefühl solcher Künstlichkeit prägt sich mir allemal dort auf, wo die Arbeit anstelle der verpflichtenden Aussage die metaphorische setzt. Hierher gehört vor allem der Passus über die Verwandlung der Stadt ins Intérieur für den Flaneur, wo mir eine der mächtigsten Konzeptionen Ihres Werks als ein bloßes Als ob präsentiert dünkt. In engsten Zusammenhang mit solchen materialistischen Exkursen, bei denen man nie ganz die Befürchtung los wird, die man um einen Schwimmer hegt, der mit mächtiger Gänsehaut ins kalte Wasser sich stürzt, gehört der Appell an konkrete Verhaltensweisen wie hier die des Flaneurs oder später

die Stelle über das Verhältnis von Sehen und Hören in der Stadt, die nicht ganz zufällig ein Zitat von Simmel heranzieht. Bei all dem ist mir nicht recht geheuer. Fürchten Sie nicht, daß ich die naheliegende Gelegenheit benütze, mein Steckenpferd zu besteigen. Ich begnüge mich damit, ihm en passant ein Stück Zucker zu verabfolgen und versuche im übrigen für meine Abneigung gegen jene besondere Art des Konkreten und dessen behaviouristische Züge Ihnen den theoretischen Grund anzugeben. Der ist aber kein anderer, als daß ich es für methodisch unglücklich halte, einzelne sinnfällige Züge aus dem Bereich des Überbaus »materialistisch« zu wenden, indem man sie zu entsprechenden Zügen des Unterbaus unvermittelt und wohl gar kausal in Beziehung setzt. Die materialistische Determination kultureller Charaktere ist möglich nur vermittelt durch den Gesamtprozess. [Absatz] Mögen immer Baudelaires Weingedichte motiviert sein durch Weinsteuer und Barrières, die Wiederkehr jener Motive im oeuvre Baudelaires ist nicht anders zu bestimmen als durch die gesellschaftliche und ökonomische Gesamttendenz des Zeitalters, d. h. im Sinn der Fragestellung Ihrer Arbeit sensu strictissimo durch die Analyse der Warenform in Baudelaires Epoche. Niemand kennt die damit verbundenen Schwierigkeiten besser als ich: das Phantasmagoriekapitel des Wagner hat sich fraglos ihnen noch nicht gewachsen gezeigt. Die Passagen in ihrer definitiven Gestalt werden sich jener Verpflichtung nicht entziehen können. Der unmittelbare Rückschluß von der Weinsteuer auf L'Ame du Vin schiebt den Phänomenen eben jene Art von Spontaneität, Handgreiflichkeit und Dichte zu, deren sie im Kapitalismus sich begeben haben. In dieser Art des unmittelbaren, fast möchte ich wiederum sagen, des anthropologischen Materialismus, steckt ein tief romantisches Element, und ich spüre es um so deutlicher, je krasser und rauher die Baudelairesche Formwelt mit der Notdurft des Lebens von Ihnen konfrontiert wird. Die »Vermittlung«, die ich vermisste, und verdeckt finde durch materialistisch-historiographische Beschwörung, ist nun aber nichts anderes als eben die Theorie, die Ihre Arbeit ausspart. Das Aussparen der Theorie affiziert die Empirie. Es verleiht ihr einen trügend epischen Charakter auf der einen Seite und bringt auf der andern Seite die Phänomene, als eben bloß subjektiv erfahrene um ihr eigentliches geschichtsphilosophisches Gewicht. Man kann es auch so ausdrücken: das theologische Motiv, die Dinge beim Namen zu nennen, schlägt tendenziell um in die staunende Darstellung der bloßen Faktizität. Wollte man sehr drastisch reden, so könnte man sagen, die Arbeit sei am Kreuzweg von Magie und Positivismus angesiedelt. Diese Stelle ist verhext. Nur die Theorie vermöchte den Bann zu brechen: Ihre eigene, die rücksichtslose, gut spekulative Theorie. Es ist deren Anliegen allein, das ich gegen Sie

anmelde. [Absatz] Verzeihen Sie, wenn ich dabei auf einen Gegenstand komme, der mir nach den Erfahrungen des Wagner ganz besonders angelegen sein muß. Es handelt sich um den Lumpensammler. Dessen Bestimmung als der unteren Grenzfigur der Armut scheint mir schlechterdings nicht einzulösen, was das Wort Lumpensammler verspricht, wenn es in einem Ihrer Texte auftritt. Nichts ist darin vom Hündischen, nichts vom übergeworfenen Sack, nichts von der Stimme, wie sie noch etwa in Charpentiers Louise gewissermaßen die schwarze Lichtquelle einer ganzen Oper abgibt; nichts vom Kometenschweif der johlenden Kinder hinter dem Alten. Wenn ich mich einmal in die Region der Passagen wagen darf: am Lumpensammler hätte der Einstand von Kloake und Katakombe theoretisch entziffert werden müssen. Ist meine Annahme jedoch übertrieben, daß dieser Mangel damit zusammenhängt, daß die kapitalistische Funktion des Lumpensammlers, nämlich noch den Bettel dem Tauschwert zu unterwerfen, nicht artikuliert wird. An dieser Stelle nimmt die Askese der Arbeit Züge an, die Savonarolas würdig wären. Denn die Reprise des Lumpensammlers im Baudelairezitat des dritten Teils kommt diesem Zusammenhang zum Greifen nah. Was muß es Sie gekostet haben, ihn nicht zu greifen! [Absatz] Damit meine ich an das Zentrum zu rühren. Die Wirkung, die von der ganzen Arbeit ausgeht, und die sie keineswegs bloß auf mich und meine Passagenorthodoxie gemacht hat, ist die, daß Sie sich darin Gewalt angetan haben. Ihre Solidarität mit dem Institut, über die keiner froher sein kann, als ich es bin, hat Sie dazu bewogen, dem Marxismus Tribute zu zollen, die weder diesem noch Ihnen recht anschlagen. Dem Marxismus nicht, da die Vermittlung durch den gesellschaftlichen Gesamtprozeß ausfällt und der materiellen Enumeration abergläubisch fast eine Macht der Erhellung zugeschrieben wird, die niemals dem pragmatischen Hinweis sondern allein der theoretischen Konstruktion vorbehalten ist. Ihrer eigentümlichsten Substanz nicht, indem Sie sich Ihre kühnsten und fruchtbarsten Gedanken unter einer Art Vorzensur nach materialistischen Kategorien (die keineswegs mit den marxistischen koinzidieren) verboten haben, wäre es auch bloß in der Form jener Veragung. Ich spreche nun nicht für meine inkompetente Person, sondern ebenso sehr auch für Horkheimer und für die andern, wenn ich Ihnen sage, daß nach unser aller Überzeugung es nicht bloß »Ihrer« Produktion am günstigsten ist, wenn Sie ohne solche Rücksichten Ihre Konzeptionen durchführen (gegen diesen Einwand haben Sie ja in San Remo Gegeneinwände angemeldet, die ich sehr gewichtig nehme), sondern daß es auch der Sache des dialektischen Materialismus und den vom Institut vertretenen theoretischen Interessen am förderlichsten ist, wenn Sie sich Ihren spezifischen Einsichten und

Folgerungen überlassen, ohne sie mit Ingredienzien zu versetzen, die zu schlucken Ihnen offensichtlich so großes Unbehagen bereitet, daß ich an ihren Segen nicht recht glauben kann. Es gibt in Gottes Namen nur die eine Wahrheit, und wenn Ihre Denkkraft sich dieser einen Wahrheit in Kategorien bemächtigt, die Ihnen nach Ihrer Vorstellung vom Materialismus apokryph dünken mögen, so werden Sie von dieser einen Wahrheit mehr heimbringen, als wenn Sie sich einer Denkmatur bedienen, gegen deren Griffe Ihre Hand ohne Unterlaß sich sträubt. Schließlich steht auch in Nietzsches Genealogie der Moral mehr von der einen Wahrheit als in Bucharins ABC [Nikolai Bucharin und E. Preobraschensky, Das ABC des Kommunismus, Hamburg 1921]. Ich glaube, daß diese These, von mir ausgesprochen, über dem Verdacht der Laxheit und des Eklektizismus ist. Wahlverwandtschaften und Barockbuch sind besserer Marxismus als die Weinststeuer und die Deduktion der Phantasmagorie aus den behaviours der Feuilletonisten. Sie können zu uns hier das Vertrauen haben, daß wir bereit sind, die extremsten Versuche Ihrer Theorie zu den unseren zu machen. Aber wir haben ebenso das Vertrauen, daß Sie diese Versuche auch tatsächlich anstellen. Gretel hat einmal im Scherz gesagt, daß Sie die Höhlentiefe Ihrer Passagen bewohnten, und darum vorm Abschluß der Arbeit zurückschreckten, weil Sie fürchteten, den Bau dann verlassen zu müssen. Lassen Sie uns Sie dazu ermuntern, uns doch Zugang zum Allerheiligsten zu verschaffen. Ich glaube, Sie brauchen weder um die Stabilität des Gehäuses besorgt zu sein, noch dessen Profanierung zu fürchten. [Absatz] Was nun das Schicksal der Arbeit anlangt, so hat sich eine recht sonderbare Situation ergeben, bei der ich mich etwa zu verhalten hatte, wie der Sänger des Liedes: es geht bei gedämpfter Trommel Klang. Eine Publikation im gegenwärtigen Heft der Zeitschrift schied aus, weil die wochenlangen Diskussionen über Ihre Arbeit den Drucktermin ins Unerträgliche hinausgezögert hätten. Es bestand nun der Plan, das zweite Kapitel in extenso und das dritte zum Teil abzudrucken, besonders Leo Löwenthal hat das nachdrücklich vertreten. Ich selber bin unzweideutig dagegen. Und freilich nun nicht aus redaktionellen Rücksichten, sondern Ihrer selbst und des Baudelaire willen. Die Arbeit repräsentiert Sie nicht so, wie gerade diese Arbeit Sie repräsentieren muß. Da ich aber der festen und völlig unbeirrten Überzeugung bin, daß es Ihnen möglich sein wird, ein Baudelairemanuskript von völliger Durchschlagskraft herzustellen, so möchte ich Sie aufs inständigste bitten, auf die Publikation der gegenwärtigen Fassung zu verzichten und jene andere zu schreiben. Ob diese eine neue Formstruktur haben müßte oder sich wesentlich mit dem ausstehenden Schlußteil Ihres Baudelaire b u c h e s decken könnte, ist meiner Mutmaßung entzo-

gen. Darüber können allein Sie selber entscheiden. Ausdrücklich möchte ich sagen, daß es sich hier um eine Bitte von mir handelt und nicht um einen Redaktionsbeschuß oder eine Ablehnung. [Absatz] Noch bleibt zu erklären, daß ich Ihnen schreibe und nicht Max als der Adressat des Baudelaire. Er befindet sich in einem Zustand der maßlosesten Inanspruchnahme, die mit seiner Übersiedlung nach Scarsdale zusammenhängt. Er will sich von allen administrativen Arbeiten frei machen, um für die nächsten Jahre seine Kraft ungeteilt dem Dialektikbuch zuwenden zu können. Das bedeutet, daß er alle laufenden Verpflichtungen »abwickeln« muß. Seit vierzehn Tagen habe ich ihn überhaupt nicht gesehen. Er hat mich, sozusagen als sponsor des Baudelaire, gebeten, Ihnen zu schreiben, seine Bitte stimmte mit meiner eigenen Absicht überein. [Absatz] Von meinen eigenen Dingen will ich Ihnen erst im nächsten Brief ausführlich berichten. Die Publikation des Husserl ist nochmals verschoben. Max bat mich sofort nach seiner Rückkehr Mitte September stattdessen meinen langgehegten Plan auszuführen und die Abhandlung »Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens« [s. Zeitschrift für Sozialforschung 7 (1938), 321-356; jetzt: Gesammelte Schriften, Bd. 14, hg. von R. Tiedemann, Frankfurt a. M. 1973, 14-50] zu schreiben. Ich habe das Manuskript drei Tage, bevor das Ihre eintraf, abgeschlossen. Unterdessen ist es in Druck gegangen und ich habe Brill Anweisung gegeben, Ihnen eine Fahne davon und ebenso eine meiner Polemik gegen Sibelius [s. Zeitschrift für Sozialforschung 7 (1938), 460-463; jetzt: Impromptus, Frankfurt a. M. 1968, 88-92] zu senden. Sicherlich merkt man der Arbeit die Eile der Abfassung an; vielleicht aber nicht bloß zum Schlechten. Insbesondere bin ich aufs äußerste gespannt auf Ihre Stellungnahme zu der Theorie, daß heute der Tauschwert konsumiert wird. Die Spannung, die zwischen dieser Theorie besteht und der Ihren von der Einfühlung der Warenseele in den Käufer, könnte sehr fruchtbar werden. Im übrigen habe ich die Hoffnung hinzuzufügen, daß der weit harmlosere Charakter meiner Arbeit es Ihnen möglich macht, sie erbittlicher zu lesen, als Ihr Text es mir gestattete. [...] Lassen Sie mich schließen mit einigen Epilegomena zum Baudelaire. Zunächst eine Strophe aus dem zweiten Mazeppagedicht von Hugo (der Mann, der all das erblicken soll, ist Mazeppa auf den Rücken des Pferdes gebunden):

Les six lunes d'Herschel, l'anneau du vieux Saturne,  
Le pôle, arrondissant une aurore nocturne  
Sur son front boréal.

Il voit tout; et pour lui ton vol, que rien ne lasse,  
De ce monde sans borne à chaque instant déplace  
L'horizon idéal.

Dann die von Ihnen beobachtete Neigung zu »uneingeschränkten Aussagen«, für die Sie Balzac und die Beschreibung der Angestellten im Mann der Menge anführen, gilt, erstaunlich genug, auch für Sade. Von einem der ersten Peiniger Justines, einem Banker heißt es: »Monsieur Dubourg, gros, court, et insolent comme tous les financiers«. – Das Motiv der unbekannten Geliebten kommt rudimentär bei Hebbel in dem Gedicht auf eine Unbekannte vor, das die merkwürdigen Zeilen enthält: »und kann ich Form Dir und Gestalt nicht geben, so reißt auch keine Form Dich in die Gruft«. – Endlich ein paar Sätze aus der Herbstblumine von Jean Paul, die wohl eine wirkliche trouvaille sind: »Eine einzige Sonne bekam der Tag, aber tausend Sonnen die Nacht, und das blaue endlose Meer des Äthers scheint in einem Staubregen von Licht zu uns herabzusinken. Wieviele Straßenlaternen schimmern nicht die ganze lange Milchstraße hinauf und hinab? Diese werden noch obendrein – auch angezündet, es mag immerhin Sommer sein oder der Mond scheinen. Indessen schmückt sich die Nacht nicht blos mit dem Mantel voll Sterne, in dem die Alten sie abbilden und den ich geschmackvoller ihren geistlichen Ornat als ihren Herzogsmantel nenne, sondern sie treibt ihre Verschönerung noch viel weiter und ahmt die Damen in Spanien nach. Gleich diesen, welche im Dunkeln die Brillanten durch Johanniskörnern auf dem Kopfpütze ersetzen, besteckt die Nacht den unteren Theil ihres Mantels, an dem keine Sterne glänzen, auch mit solchen Thierchen, und die Kinder nehmen sie oft.« In den gleichen Zusammenhang scheinen mir die folgenden Sätze aus einem ganz anderen Stück derselben Sammlung zu gehören: [Absatz] »Und mehr dergleichen; denn ich bemerkte nicht nur, daß uns armen Treibeis-Menschen Italien darum ein mondhelles Eden ... sei, weil wir täglich oder nächtlich da den allgemeinen Jünglingstraum von durchwandernden, durchsungenen Nächten lebendig erfüllt antreffen, sondern fragte auch, warum Nachts die Menschen in den Gassen herumgingen und herumsängen blos als verdrießliche Nachtwächter, anstatt daß ganze Abend- und Morgenstern-Partien sich zusammenschlagen und so in bunter Reihe (denn jede Seele liebte) die herrlichsten Laubwäldchen und die mondhellsten Blumenauen selig durchstreichen sollten, und der harmonischen Lust noch zwei Flötenansätze geben könnten, nämlich die doppelendige Verlängerung der kurzen Nacht durch Sonnenauf- und Untergang und der beigefügten zwei Dämmerungen dazu.« Der Gedanke, daß die Sehnsucht, die nach Italien zieht, die nach dem Lande ist, wo man nicht zu schlafen braucht, ist aufs tiefste verwandt dem späteren Bilde der überdachten Stadt. Das Licht aber, das auf beiden Bildern gleichermaßen liegt, ist wohl kein anderes als das der Gaslaterne, die Jean Paul nicht kannte.



## 44. BENJAMIN AN HORKHEIMER. PARIS, 17. 11. 1938

*Aus dem Umstande, daß mir nur die Korrektur der Kritiken, nicht der Text des »Baudelaire« zugeht, habe ich entnommen, daß Sie dessen Publikation im Augenblicke nicht vorhaben. Ich hoffe, daß dafür im wesentlichen technische Gründe vorliegen. Immerhin tut es mir sehr leid, wäre es auch nur darum, weil dergestalt Ihre Absicht, im nächsten Heft einen größeren Beitrag von mir zu bringen, nicht zur Ausführung gekommen ist. Ich hoffe, Ihre Stellungnahme zu dem Manuskript in der allernächsten Zeit zu erfahren.*

## 45. BENJAMIN AN ADORNO. PARIS, 9. 12. 1938 (s. Briefe, 790–799)

*Es hat Sie gewiß nicht verwundert, wahrzunehmen, daß die Abfassung meiner Antwort auf Ihren Brief vom 10. November nicht im Handumdrehen erfolgt ist. Wenn das lange Ausbleiben Ihres Briefes seinen Inhalt ins Bereich des Vermutbaren fallen ließ, so hindert das nicht, daß er mir einen Stoß versetzte. Es kam hinzu, daß ich die von Ihnen angekündigten Fahnen abwarten wollte, erst am 6. Dezember erhielt ich sie. Die gewonnene Frist gab mir die Möglichkeit, so besonnen als angängig Ihre Kritik abzuwägen. Ich bin weit entfernt, sie für unfruchtbar, geschweige für unverständlich zu halten. Ich will versuchen mich grundsätzlich zu ihr zu äußern. [Absatz] Den Leitfaden soll mir ein Satz bieten, der auf der ersten Seite Ihres Briefes zu finden ist. Sie schreiben: »Panorama und Spur, Flaneur und Passagen, Moderne und Immergleiches ohne theoretische Interpretation – ist das ein Material, das geduldig auf Deutung warten kann?« Die begreifliche Ungeduld, mit der Sie das Manuskript nach einem bestimmten Signalement durchmusterten, hat Sie meines Erachtens in einigen wichtigen Stücken von der Sache abgeführt. Insbesondere mußten Sie zu der Sie enttäuschenden Ansicht vom dritten Abschnitt kommen, sobald es Ihnen einmal entgangen war, daß dort nicht an einer Stelle die Moderne als das Immergleiche zitiert – dieser wichtige Schlüsselbegriff vielmehr im vorliegenden Teil der Arbeit überhaupt nicht verwertet wird. [Absatz] Da der zitierte Satz gewissermaßen ein Kompendium Ihrer Ausstellungen bietet, so möchte ich ihn Wort für Wort durchgehen. Da ist zunächst die Rede vom Panorama. In meinem Text ist sie beiläufig. In der Tat ist im Zusammenhang von Baudelaires œuvre die panoramatische Auffassung nicht zuständig. Da die Stelle weder im ersten noch im dritten Teil Korrespondenzen zu haben bestimmt ist, so würde man sie vielleicht am besten streichen. – Das zweite Glied Ihrer Aufzählung ist die Spur. In meinem Begleitbrief habe ich geschrieben, daß die philosophischen Grundlagen des Buches vom zweiten Teil aus nicht überschaubar sind. Sollte ein Begriff wie die Spur eine schlagende Deutung erfahren, so mußte*

er mit aller Unbefangenheit in der empirischen Ebene eingeführt werden. Das konnte noch überzeugender geschehen. In der Tat war mein erstes nach meiner Rückkunft, eine wichtigste Poestelle [s. 546 f.] zu meiner Konstruktion der Detektivgeschichte aus der Verwischung beziehungsweise Fixierung der Spuren des Einzelnen in der Großstadtmenge ausfindig zu machen. In dieser Schicht aber hat die Abhandlung der Spur im zweiten Teil gerade dann zu verbleiben, wenn sie später in den entscheidenden Zusammenhängen ihre blitzartige Erhellung erfahren soll. Diese Erhellung ist vorgesehen. Der Begriff der Spur findet seine philosophische Determination in Opposition zum Begriff der Aura. [Absatz] Es folgt sodann in dem Satz, dem ich nachgehe, der Flaneur. So gut ich den innersten Anteil, den sachlichen und auch den persönlichen, kenne, der Ihren Einwendungen zugrunde liegt – angesichts dieser Ihrer Fehlanzeige droht mir der Boden unter den Füßen wegzusinken. Gottseidank gibt es da einen Ast, an den ich mich klammern kann, und er scheint mir aus gutem Holz. Es ist der, mit dem Sie an anderer Stelle auf die fruchtbare Spannung anspielen, in der Ihre Theorie vom Konsum des Tauscherts zu meiner von der Einfühlung in die Warensseele steht. Auch ich meine, daß es sich hier um eine Theorie im strengsten Sinne des Wortes handelt, und die Abhandlung über den Flaneur kulminiert in ihr. Hier ist die Stelle, und freilich die einzige, in welcher die Theorie in diesem Teile *unverstellt* zu ihrem Recht gelangt. Sie bricht als ein einzelner Strahl in eine künstlich verdunkelte Kammer ein. Dieser Strahl aber ist hinreichend, im Prisma zerlegt, von der Beschaffenheit des Lichtes einen Begriff zu geben, dessen Fokus im dritten Teil des Buches liegt. Darum löst diese Theorie des Flaneurs – auf deren Verbesserungsfähigkeit in einzelnen Punkten ich weiter unten zu sprechen komme – im wesentlichen das ein, was mir seit langen Jahren als eine Darstellung des Flaneurs vorgeschwebt hat. [Absatz] Ich stoße weiter auf den Terminus der Passage. Zu ihm möchte ich umso weniger etwas vorbringen, als die abgründige Bonhomie seines Gebrauchs Ihnen nicht entgangen ist. Warum sie beanstanden? Die Passage ist in der Tat, wenn mich nicht alles täuscht, nicht bestimmt in anderer als dieser verspielten Form in den Zusammenhang des »Baudelaire« einzugehen. Sie kommt hier vor wie das Bild der Felsenquelle auf einem Trinkbecher. Darum wird auch wohl die unschätzbare Jean-Paul-Stelle, auf die Sie mich hinweisen, im »Baudelaire« keinen Ort haben. – Was endlich die Moderne betrifft, so ist das, wie aus dem Text hervorgeht, ein Terminus von Baudelaire selbst. Der so überschriebene Abschnitt durfte nicht über die durch Baudelaire Gebrauch dem Wort vorbezeichneten Schranken hinausführen. Sie werden sich indessen aus San Remo entsinnen, daß

diese keineswegs endgültig sind. Die philosophische Rekognoszierung der Moderne ist dem dritten Teil zugewiesen, wo sie unter dem Begriff des Jugendstils angebahnt, in der Dialektik des Neuen und Immergleichen abgeschlossen wird. [Absatz] Da ich unserer Gespräche in San Remo gedenke, möchte ich auf die Stelle zu sprechen kommen, an welcher Sie Ihrerseits das tun. Wenn ich mich dort weigerte, im Namen eigener produktiver Interessen mir eine esoterische Gedankenentwicklung zu eigen zu machen und insoweit über die Interessen des dialektischen Materialismus und des Instituts hinweg zur Tagesordnung überzugehen, so war da zuletzt nicht allein Solidarität mit dem Institut noch bloße Treue zum dialektischen Materialismus im Spiel, sondern Solidarität mit den Erfahrungen, die wir alle in den letzten fünfzehn Jahren gemacht haben. Es handelt sich also um eigenste produktive Interessen von mir auch hier; ich will nicht leugnen, daß sie den ursprünglichen gelegentlich Gewalt anzutun versuchen können. Es liegt ein Antagonismus vor, dem enthoben zu sein ich nicht einmal im Traum wünschen könnte. Seine Bewältigung macht das Problem der Arbeit aus, und dieses ist eins ihrer Konstruktion. Ich meine, daß die Spekulation ihren notwendig kühnen Flug nur dann mit einiger Aussicht auf Gelingen antritt, wenn sie, statt die wächsernen Schwingen der Esoterik anzulegen ihre Kraftquelle allein in der Konstruktion sucht. Die Konstruktion bedingte es, daß der zweite Teil des Buches wesentlich aus philologischer Materie gebildet ist. Es handelt sich dabei minder um eine »asketische Disziplin« als um eine methodische Vorkehrung. Übrigens war dieser philologische Teil der einzige, der als ein selbständiger vorwegzunehmen war – ein Umstand, der von mir berücksichtigt werden mußte. [Absatz] Wenn Sie von einer »stauenden Darstellung der Faktizität« sprechen, so charakterisieren Sie die echt philologische Haltung. Diese mußte nicht allein um ihrer Resultate willen, sondern eben als solche in die Konstruktion eingesenkt werden. In der Tat ist die Indifferenz zwischen Magie und Positivismus, wie Sie es treffend formulieren, zu liquidieren. Mit anderen Worten: die philologische Interpretation des Autors ist von dialektischen Materialisten auf hegelsche Art aufzuheben. – Die Philologie ist diejenige an den Einzelheiten vorrückende Beaugenscheinigung eines Textes, die den Leser magisch an ihn fixiert. Fausts schwarz auf weiß nach Haus Getragenes und Grimms Andacht zum Kleinen sind eng verwandt. Sie haben das magische Element gemeinsam, das zu exorzisieren der Philosophie, hier dem Schlußteil, vorbehalten ist. Das Verwundern, so schreiben Sie in Ihrem Kierkegaard, meldet »die tiefste Einsicht über das Verhältnis von Dialektik, Mythos und Bild an«. Es könnte mir vielleicht naheliegen, auf diese Stelle mich zu berufen. Ich will im Gegenteil zu ihr

eine Korrektur vorschlagen (wie ich es übrigens bei anderer Gelegenheit zu der anschließenden Definition des dialektischen Bildes vorhabe). Ich meine, es sollte heißen: das Verwundern sei ein hervorragendes Objekt einer solchen Einsicht. Der Schein der geschlossenen Faktizität, der an der philologischen Untersuchung haftet und den Forscher in den Bann schlägt, schwindet in dem Grade, in dem der Gegenstand in der historischen Perspektive konstruiert wird. Die Fluchtlinien dieser Konstruktion laufen in unserer eignen historischen Erfahrung zusammen. Damit konstituiert sich der Gegenstand als Monade. In der Monade wird alles das lebendig, was als Textbefund in mythischer Starre lag. Es scheint mir darum eine Verkennung des Sachverhalts, wenn Sie im Text einen »unmittelbaren Rückschluß von der Weinsteuern auf l'âme du vin« finden. Das Junctim ward vielmehr auf legitime Art im philologischen Zusammenhang hergestellt – nicht anders als es entsprechend in der Interpretation eines antiken Schriftstellers zu geschehen hätte. Es gibt dem Gedicht das spezifische Gewicht, das es in der echten Lektüre annimmt, die an Baudelaire bisher nicht viel geübt worden ist. Erst wenn dieses Gedicht an ihm zur Geltung gekommen ist, kann das Werk von der Deutung betroffen, um nicht zu sagen erschüttert werden. Diese schließt für das fragliche Gedicht ihres Ortes nicht an Steuerfragen an sondern an die Bedeutung des Rausches für Baudelaire. [Absatz] Wenn Sie an andere meiner Arbeiten zurückdenken, so werden Sie finden, daß die Kritik an der Haltung des Philologen bei mir ein altes Anliegen – und zuinnerst identisch mit der am Mythos – ist. Sie provoziert jeweils die philologische Leistung selbst. Sie dringt, um in der Sprache der Wahlverwandtschaftenarbeit zu reden, auf die Herausstellung der Sachgehalte, in denen der Wahrheitsgehalt historisch entblättert wird. Ich verstehe, daß diese Seite der Sache für Sie zurücktrat. Damit aber auch einige wichtige Interpretationen. Ich denke nicht nur an solche von Gedichten – *A une passante* – oder von Prosastücken – *Der Mann der Menge* – sondern vor allem an die Aufschließung des Begriffs der Modernität, bei der es mir besonders darauf angekommen ist, sie in den philologischen Schranken zu halten. [Absatz] Das Péguy-Zitat, das Sie als Evokation der Urgeschichte im neunzehnten Jahrhundert beanstanden, war – um dies im Vorbeigehen anzumerken – dort am Platze, wo die Erkenntnis vorzubereiten ist, daß die Interpretation Baudelaires auf keinerlei chthonische Elemente sich zu berufen hat. (Im Exposé zu den Passagen hatte ich dergleichen noch versucht.) Darum hat, wie ich meine, die Katakomba in dieser Interpretation keine Stelle, sowenig wie die Kloake. Dagegen könnte ich mir viel von der Oper von Charpentier versprechen; ich will Ihrem Hinweis folgen, wenn die Gelegenheit sich ergibt. Die Figur des

Lumpensammlers ist höllischer Provenienz. Im dritten Teil wird sie, gegen die chthonische Figur des Hugo'schen Bettlers abgesetzt, wiederauftauchen. [Absatz] Die Ankunft Ihres Briefes, dessen Ausbleiben mich, wie Sie sich denken können, mit der Zeit sehr beschäftigt hatte, stand bevor, als mein Blick eines Tages auf ein Kapitel im Regius fiel. Unter der Überschrift »Warten« steht darin: »Die meisten Menschen warten jeden Morgen auf einen Brief. Daß er nicht eintrifft oder eine Absage enthält, gilt in der Regel für die, welche ohnehin traurig sind.« [Heinrich Regius (Pseudonym von M. Horkheimer), Dämmerung. Notizen in Deutschland, Zürich 1934, 268.] Ich war, als ich die Stelle aufschlug, traurig genug, um einen Wink und eine Voranzeige Ihres Briefes darin zu finden. Wenn dann in seinem Inhalt – denn ich spreche von seiner unveränderten Haltung nicht – etwas ermutigend für mich war, so ist es, daß Ihre Einwendungen, wie immer solidarisch die der Freunde mit ihnen sein mögen, nicht als Ablehnung gelten sollen. [Absatz] Lassen Sie mich ein offenes Wort anschließen. Ich glaube, daß es den »Baudelaire« eher ungünstig präjudizieren würde, wenn dieser – einer Anspannung, der ich nicht leicht eine frühere literarische bei mir vergleichen könnte, entsprungene – Text an keinem seiner Teile Zugang zur Zeitschrift fände. Einmal hat die Druckgestalt, die dem Autor vom Text Abstand gibt, darin einen mit nichts zu vergleichenden Wert. Hinzukommt, daß der Text in solcher Gestalt der Aussprache zugeführt werden könnte, die – wie unzulänglich ihre hiesigen Partner immer sein mögen – in etwas die Isolierung, in der ich arbeite, kompensieren könnte. Den Schwerpunkt einer solchen Veröffentlichung würde ich in der Theorie des Flaneurs erblicken, die ich als einen integrierenden Teil des »Baudelaire« ansehe. Ich spreche durchaus nicht von einem unveränderten Text. Als Zentrum müßte sich deutlicher als es im vorliegenden der Fall ist, die Kritik des Begriffs der Masse, wie die moderne Großstadt sie sinnfällig macht, herausheben. Diese Kritik, die ich in den Absätzen über Hugo anbahne, wäre an der Interpretation wichtiger literarischer Zeugnisse zu instrumentieren. Als Muster steht mir der Abschnitt über den Mann der Menge vor Augen. Die euphemistische Interpretation der Masse – die physiognomische – wäre durch die Analyse der im Text erwähnten Novelle von E. T. A. Hoffmann zu illustrieren. Für Hugo ist eine eingehendere Verdeutlichung noch ausfindig zu machen. Entscheidend ist der theoretische Fortgang in diesen Ansichten von der Masse; die Klimax ist im Text angedeutet, kommt aber nicht ausreichend zur Geltung. An ihrem Ende steht Hugo, nicht Baudelaire. Den Erfahrungen, die die Gegenwart mit der Masse macht, ist er am weitesten entgegengekommen. Der Demagog ist ein Bestandteil seines Genies.

[Absatz] Sie erkennen, daß mir gewisse Einsatzstellen Ihrer Kritik überzeugend erscheinen. Ich fürchte freilich, daß eine *u n m i t t e l - b a r e* Korrektur im eben angedeuteten Sinne sehr prekär wäre. Die mangelnde theoretische Transparenz, auf die Sie zu Recht hinweisen, ist keineswegs eine *n o t w e n d i g e* Folge der in diesem Abschnitt vorwaltenden philologischen Prozedur. Ich sehe darin eher das Resultat des Umstandes, daß diese Prozedur als solche nicht namhaft gemacht ist. Diese Ausfallerscheinung geht zum Teil auf den gewagten Versuch zurück, den zweiten Teil des Buches vor dem ersten zu schreiben. Auch konnte nur so der Anschein entstehen, die Phantasmagorie werde beschrieben, statt in der Konstruktion aufgelöst. – Die genannten Korrekturen werden dem zweiten Teil nur dann anschlagen, wenn er nach jeder Richtung hin im Gesamtzusammenhange verankert sein wird. Eine Nachprüfung der Gesamtkonstruktion wird demnach mein erstes sein. [...] Ich komme auf Ihre neue Arbeit [scil. »Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens«] und damit auf den besonneren Teil dieses Schreibens. Mich betrifft sie sachlich in zwei Beziehungen – beide von Ihnen angedeutet. [...] Endlich zu Ihrer Frage, wie Ihre in diesem Essai entwickelte Ansicht zu der im Abschnitt über den Flaneur dargelegten sich verhalten mag. Die Einfühlung in die Ware stellt sich der Selbstbeobachtung oder inneren Erfahrung als Einfühlung in die anorganische Materie dar: neben Baudelaire ist hier Flaubert mit seiner Tentation Kronzeuge. Grundsätzlich dürfte aber die Einfühlung in die Ware Einfühlung in den Tauschwert selbst sein. In der Tat kann man sich unter dem »Konsum« des Tauschwerts schwerlich etwas anderes vorstellen als die Einfühlung in ihn. Sie sagen: »Recht eigentlich bettet der Konsument das Geld an, das er selber für die Karte zum Toscanini-Konzert ausgegeben hat.« Einfühlung in ihren Tauschwert macht noch Kanonen zu demjenigen Konsumgegenstand, der erfreulicher ist als Butter. Wenn der Volksmund von jemandem sagt »der ist fünf Millionen Mark schwer« so fühlt sich derzeit die Volksgemeinschaft selbst einige hundert Milliarden schwer. Sie fühlt sich in diese hunderte von Milliarden ein. Formuliere ich so, so erreiche ich vielleicht den Kanon, der dieser Verhaltungsweise zugrunde liegt. Ich denke an den des Hasardspiels. Der Spieler fühlt sich unmittelbar in die Summen ein, mit denen er der Bank oder dem Partner die Stirne bietet. Das Hasardspiel, als Börsenspekulation, hat für die Einfühlung in den Tauschwert ähnlich bahnbrechend gewirkt wie die Weltausstellungen. (Diese waren die hohe Schule, auf der die vom Konsum abgedrängten Massen die Einfühlung in den Tauschwert lernten). [Absatz] Eine besonders wichtige Frage möchte ich mir für einen späteren Brief, um nicht zu sagen fürs Gespräch, vorbehalten.

*Welche Bewandnis hat es mit dem Komischwerden der Musik und der lyrischen Dichtung? Ich kann mir schwer vorstellen, daß es sich dabei um ein Phänomen mit rein negativem Vorzeichen handelt. Oder hat der »Verfall der sakralen Versö[h]nlichkeit« für Sie ein positives? Ich gestehe, daß ich da nicht ganz herausfinde. Vielleicht finden Sie Gelegenheit, auf diese Frage zurückzukommen.*

46. HORKHEIMER AN BENJAMIN. NEW YORK, 17. 12. 1938

Vielen Dank für Ihre Zeilen vom 17. November. Meine gegenwärtige Arbeitslast ist so groß, daß ich sie kaum mehr bewältigen kann. Angesichts des Ringens um die finanzielle Existenz des Instituts, der Hilfe für zahllose in höchster Not befindliche europäische Freunde und den Routinearbeiten des Instituts ist es kaum noch möglich, zur richtigen wissenschaftlichen Arbeit zu kommen. [Absatz] Wegen des Baudelaire sind Sie inzwischen unterrichtet. Herr Wiesengrund hat mir die Korrespondenz über den Baudelaire abgenommen, so daß Ihr Brief vom 28. September schon seine Beantwortung gefunden hat. Ich muß Sie aufrichtig um Entschuldigung bitten, daß ich nicht selbst auf die Einzelheiten der Baudelaire-Arbeit eingegangen bin. Ich glaube jedoch sicher sein zu dürfen, daß Sie mir Ihre Sympathie nicht verweigerten, wenn Sie meinen Tag hier beobachten könnten.

47. BENJAMIN AN HORKHEIMER. PARIS, 24. 1. 1939

*Mit Turgot und einigen anderen Theoretikern habe ich mich beschäftigt, um der Geschichte des Fortschrittsbegriffs auf die Spur zu kommen. Ich nehme den Gesamtaufriß des Baudelaire, von dessen Revision ich Teddie Wiesengrund im letzten Brief verständigte, von der erkenntnistheoretischen Seite auf. Damit wird die Frage des Begriffs der Geschichte und der Rolle wichtig, die in ihr der Fortschritt spielt.*

48. ADORNO AN BENJAMIN. NEW YORK, 1. 2. 1939\*

Diesmal hat die Verzögerung meines Briefes nichts mit theoretischen Fragen zu tun. Sie erklärt sich durch die jüngsten Vorgänge in Deutschland. [...] Zum Baudelaire: wenn ich Sie recht verstehe, läuft Ihr Vorschlag darauf hinaus, daß wir den zweiten Teil des uns vorliegenden Teilmanuskripts (mit der Gesamtüberschrift »Der Flaneur«) mit gewissen Änderungen publizieren und zwar in einer Form, die so weitgehend modifiziert ist, daß sie den theoretischen Interessen Rechnung trägt, die ich anmeldete. Mit diesem Vorschlag sind wir im Prinzip einverstanden, mit dem einen Vorbehalt, daß der Abschnitt die Länge, die er im Augenblick hat, nicht wesentlich überschreitet. Wenn sich an manchen Stellen Ergänzungen als notwendig erwei-

\* Erstdruck in: Theodor W. Adorno, Über Walter Benjamin, hg. von R. Tiedemann, Frankfurt a. M. 1970, 147–155.

sen, so könnte man vielleicht an anderen Stellen, die innerhalb der Grenzen eines solchen Aufsatzes schwer zu entfalten wären (ich denke insbesondere an den Schlußteil) einiges einsparen. [Absatz] Vielleicht ist es geraten, wenn ich im einzelnen noch eine Reihe von Bemerkungen zu Ihrem Text mache, die bezeichnen, wie ich mir etwa die Änderungen vorstelle. Der erste Satz des Kapitels ist es, der mir insbesondere die Gefahr der Subjektivierung der Phantasmagorie heraufzubeschwören scheint, und hier wären wohl einige sehr abgewogene Sätze über deren geschichtsphilosophischen Charakter sehr förderlich. Der Übergang von den Physiologien zu dem Habitus des Flaneurs (S. 2) [entspricht 538] scheint mir nicht ganz zwingend, einmal weil der metaphorische Charakter des »auf dem Asphalt Botanisieren gehens« mir nicht ganz mit dem Realitätsanspruch übereinzustimmen scheint, den die geschichtsphilosophischen Kategorien in Ihrem Text notwendig annehmen, dann aber auch, weil der gewissermaßen technologische Hinweis auf die schmalen Trottoirs zur Begründung der Passagen mir nicht das zu leisten scheint, was Sie gerade hier zu leisten sich vorgenommen haben. Ich meine schon, man käme hier nicht um die spezifischen Interessen herum, welche die Hausbesitzer dazu bewogen, sich zur Anlegung von Passagen zusammenzutun. Dies Desiderat fällt im übrigen genau zusammen mit jenem, die Passagenkategorie nicht als »Verhaltensweise« des flanierenden Literaten, sondern objektiv einzuführen. Der Schluß des Passagenabsatzes (S. 3 Mitte) [entspricht 539] hat wieder sehr stark die Gefahr des Metaphorischen: der spielende Vergleich scheint mir hier der strengen Identifizierung nicht zu helfen sondern entgegenzustehen. Der Einleitungssatz des nächsten Absatzes (»nicht geheuer«) ist mir nicht ganz verständlich. Sind die Physiologien nicht vielmehr zu geheuer? Wegen der anschließenden Deduktion im Zusammenhang mit der Simmelstelle hatte ich meine Bedenken schon angemeldet. Sie laufen wieder darauf hinaus, daß an einer Stelle unmittelbar Reaktionsweisen von Menschen – nämlich hier die Angst vorm unhörbar Sichtbaren – umstandslos verantwortlich gemacht werden für Phänomene, die nur gesellschaftlich vermittelt verstanden werden können. Wenn Ihnen die Begründung der Physiologien aus der Ablenkungstendenz der Reaktion zu allgemein ist – was ich sehr wohl verstehen kann –, dann könnte sie vielleicht ihre Konkretisierung darin finden, daß in jener Phase die Menschen selber den Aspekt des warenhaften Schauobjekts gewinnen, den die Physiologien entrollen, und vielleicht ließe sich das im Zusammenhang mit der Mode als Idee der allseitigen Betrachtbarkeit einführen. Ich kann mir nicht helfen, ich glaube, daß im Schatz der Passagenarbeit hier schärfer geschliffene Dolche sich vorfinden als das Simmelzitat. Zu dem anschließenden höchst merk-



würdigen Zitat von Foucaud (S. 4 f.) [entspricht 540 f.] möchte ich nur anmerken, daß der Zusammenhang, in dem Sie es zitieren, leicht so wirkt, als ob Sie sich bloß darüber mokierten, während meines Erachtens daran gelegen wäre, gerade jenem Schwindel sein Gränchen Wahrheit zu entreißen, nämlich die richtige Beobachtung der Abneigung des Proletariats gegen die »Erholung« und die bürgerliche Natur als bloße Komplemente der Ausbeutung. In dem neuen Absatz (S. 5) [entspricht 541] möchte ich, und hier bin ich Ihrer Zustimmung gewiß, meiner idiosynkratischen Abneigung gegen den Begriff der echten Empirie Ausdruck verleihen. Ich brauche mir nur die Zustimmung [Siegfried] Kracauers zu dem Ausdruck vorzustellen, um dessen versichert zu sein, daß Sie ihn auf den Index setzen werden. [Absatz] Zu dem folgenden Teil, etwa vom Balzaczitat (S. 5) [541] an bis etwa S. 10 [545], möchte ich Ihnen einige Überlegungen mitteilen, die ich, durch Ihre Arbeit, die Lektüre Sades und neuerlich wieder Balzacs bewogen, angestellt habe. Ich möchte dabei aber vorweg bemerken, daß das tiefste im Zusammenhang mit dem Typus sich ergebende Problem – nämlich daß in der Phantasmagorie eigentlich die Menschen eines Typus sich gleichen – mir dabei wohl angeschnitten, aber keineswegs gelöst erscheint. Doch sagt mir mein Kompaß, daß hier, etwa bei Poes Beschreibung der kleinen Angestellten, der Punkt liegt, an dem der gegenwärtige Aufsatz mit den geheimen Absichten der Passagen wirklich kommuniziert. – Ich möchte ausgehen von der Kritik der Lukácsschen Antithese von Balzac und Don Quichote [s. Georg Lukács, Die Theorie des Romans, 2. Aufl., Neuwied, Berlin 1963, 96 ff.]. Balzac ist selber ein Don Quichotetyp. Seine Verallgemeinerungen laufen darauf hinaus, die Entfremdung des Kapitalismus in einer ähnlichen Weise in »Sinn« zu verzaubern, wie Don Quichote mit dem Reklameschild des Barbiers verfährt. Die Balzacsche Neigung zu uneingeschränkten Aussagen hat hier ihren Grund. Sie entspringt der Angst im Angesicht der Gleichheit der bürgerlichen Kleidung. Wenn er etwa sagt, daß man das Genie auf der Straße auf den ersten Blick erkennen könne, so ist das der Versuch, sich, trotz der Uniformität der Kleidung, im Abenteuer des Ratens nochmals der Unmittelbarkeit zu versichern. Das Abenteuer und die Balzacsche Verzauberung der Dingwelt hängen aber mit der Geste des Kaufenden aufs tiefste zusammen. Wie dieser die im Schaufenster ausgestellten Waren, die durch die Glasscheibe von ihm getrennt sind, daraufhin abschätzt, ob sie ihren Preis wert sind, ob sie das sind, was sie scheinen, so verhält sich Balzac gegenüber den Menschen, die er auf ihren Kaufpreis hin untersucht und ihnen zugleich die Maske herunterreißt, welche die bürgerliche Uniformierung ihnen anlegt. Beiden Verfahren ist der spekulative Zug gemeinsam.

Wie im Zeitalter der Finanzspekulation Preisfluktuationen möglich sind, die noch den Erwerb der Ware im Schaufenster für den Käufer zu einem berauschenden Gewinn oder zu einem Hereinfall auf den Betrug machen können, so ergeht es den Physiologen. Die Risikoquote, welche die uneingeschränkten Aussagen Balzacs auf sich nehmen, ist die gleiche, die der Spekulant an der Börse auf sich nimmt. Es ist daher keineswegs zufällig, wenn die Balzac ähnliche uneingeschränkte Aussage, die ich aus Sade heranziehe, sich gerade auf den Finanzspekulanten bezieht. Ein Maskenball bei Balzac und ein Haussetag an der Börse seiner Zeit dürften sich sehr ähneln. Die These des Don Quichotehaften Elements wäre wahrscheinlich zu vermitteln durch Daumier, dessen Typen, wie Sie wohl auch in der Fuchsarbeit bemerkt haben [s. Bd. 2; dort findet der Vergleich sich nicht], Balzac'schen Figuren so ähnlich sind, wie im Motivschatz seiner Ölgemälde Don Quichote den Mittelpunkt einnimmt. Es scheint mir nun von hoher Wahrscheinlichkeit, daß die Daumierschen »Typen« zu den uneingeschränkten Aussagen Balzacs in einer unmittelbaren Relation stehen, ja, fast möchte ich sagen, daß sie dasselbe sind. Die Daumiersche Karikatur ist ein spekulatives Abenteuer sehr ähnlich den Handstreichern der Identifizierung, die Balzac sich erlaubt. Sie sind der Versuch, die Hülle der Gleichheit physiognomisch zu durchschlagen. Der physiognomische Blick, der das unterscheidende Détail gegenüber der Uniform maßlos heraustreibt, hat keine andere Bedeutung als das Besondere im Allgemeinen zu retten. Daumier muß karikieren und »Typen« darstellen, um die Welt der immer gleichen Anzüge spekulativ als ebenso abenteuerlich behaupten zu können, wie im Urzeitalter des Bürgertums dem Don Quichote die Welt vorkam. Dabei kommt dem Begriff des Typus insofern ein ganz besonderer Rang zu, als jeweils im Bild des Besonderen, wie es die übergroßen Nasen oder spitzen Schultern entwerfen, das Bild des Allgemeinen zugleich festgehalten werden soll, ganz ähnlich wie Balzac, wenn er den Nucingen beschreibt, die Neigung haben wird, seine Exzentrizitäten als solche der Gattung des Bankiers überhaupt anzugeben. Es scheint mir darin das Motiv zu stecken, daß der Typus nicht bloß das Individuum aus der Uniform herausheben, sondern die Masse selber dem fremden Blick des Spekulanten kommensurabel machen will, indem die Massenkategorien, die sich nach Typen ordnen, als gewissermaßen naturgeschichtliche species und Spielarten behauptet werden. Ich möchte noch sagen, daß auch zu dieser Tendenz ein Äquivalent sich bei Poe findet, in jener These, welcher der gold bug seine Entstehung verdankt, und die, nebenbei gesagt, der einzige große Markterfolg war, den Poe je in seinem Leben hatte, nämlich, daß es möglich sei, eine jede Geheimschrift, wie sehr kompliziert diese auch sei, zu dé-

chiffrieren. Die Geheimschrift ist dabei offensichtlich ein Bild der Masse, und ihre Chiffren würden genau den »Typen« von Balzac und Daumier entsprechen. Wie sehr sich das und die Auffassung der Menge als Geheimschrift mit der allegorischen Intention bei Baudelaire begegnet, ist fast überflüssig zu sagen. Im übrigen hat Poe sein Versprechen, jede ihm präsentierte Geheimschrift zu déchiffrieren, tatsächlich eingelöst. Man könnte sich das von Baudelaire so wenig vorstellen wie von Balzac, und zu Ihrer Theorie, warum es Detektivgeschichten nur von Poe und nicht von Baudelaire gibt, könnte das wohl einiges beitragen. Die Auffassung von Menschen als Chiffren spielt auch bei Kierkegaard ihre Rolle, und es wäre wohl seines Begriffs des »Spions« zu gedenken. [Absatz] Sehr entzückt bin ich von Seite 8 [entspricht 543 f.], und es ist sicher einer der glücklichsten indices Ihrer Arbeit, daß die Stelle aus dem Verlagsprospekt, die Sie zitieren, vor allem deren Schluß, sich so liest, als wäre er bereits Ihre Interpretation. An dieser Stelle ist das Verhältnis von Sachgehalt und Wahrheitsgehalt wirklich ganz transparent geworden. – Die Zusammenstellung der Elemente Poes durch Valéry (S. 9) [545] klingt auf deutsch, und uninterpretiert, ein wenig abrupt. S. 10 [545] oben halte ich die Abgrenzung Baudelaire von der Detektivgeschichte durch Hinweis auf die »Triebstruktur« für nicht ganz durchschlagend. Ich bin sicher, daß der Versuch, diese Abgrenzung in objektiven Kategorien zu vollziehen, außerordentlich fruchtbar wäre. Die Abschnitte über die Passante und insbesondere über die Spur halte ich für besonders gelungen. Großartig ist der Schluß auf S. 13 [550], unmittelbar vor der Auseinandersetzung mit dem Mann der Menge. [Absatz] Was ich zu dieser zu sagen hätte, ist bereits in meinen Notizen über den Typus enthalten. Ich möchte dem nur noch mit Bezug auf S. 14 [551] hinzufügen, daß es Caféhäuser im 19. Jahrhundert gerade in Berlin, aber nicht in London gegeben hat, und daß es dort heute noch keine Caféhäuser gibt, ebenso wenig wie in Amerika. (Poe selber ist ja wohl nie in London gewesen.) [Absatz] Die Interpretation der Gleichförmigkeit der Typen könnte wohl am ehesten S. 17 [554] eingeführt werden, wo von der Übertreibung der Gleichförmigkeit die Rede ist, d. h. eben diese Übertreibung und ihre Relation zur Karikatur würde wohl den Gegenstand der Interpretation ausmachen. Die Beschreibung der Senefelder-Lithographie (S. 18) [555] ist außerordentlich schön, verlangt aber wohl auch Interpretation. Ganz besonders angetan war ich selbstverständlich von der Stelle über das reflektorische Verhalten (S. 19) [556], die mir gänzlich unbekannt war, als ich die Fetischarbeit schrieb. Da es sich hier um ein geschichtsphilosophisches und politisches Motiv äußerster Wichtigkeit handelt, so könnte man hier wohl darstellen, daß ähnlich wie die De-

tektivgeschichten zu ihrem Beginn die Figur ihres Endes enthalten, so auch hier ein Blick sich findet, der durch die ornamentale Demonstration des Faschismus hindurch in die Folterkammern des Konzentrationslagers dringt. [Absatz] (In diesem Zusammenhang: wenigstens scheint mir so symptomatisch, als daß sich in Barcelona wiederholte, was schon vor einem Jahr in Wien geschah: daß die gleichen Massen den faschistischen Eroberern zujubelten, die am Tage zuvor noch den Opponenten zujubelten.) [Absatz] Für den Rest möchte ich darauf verzichten, den *Détails* zu folgen: im Falle der Waretheorie bin ich gewissermaßen Partei und fühle mich daher zu Vorschlägen nicht recht qualifiziert. Immerhin will es mir scheinen, daß der Begriff der Einfühlung in die anorganische Materie das Entscheidende nicht hergibt. Man befindet sich hier natürlich gerade in der Zeitschrift auf besonders heißem Boden, da hier mit Recht von jeder Aussage die absolute marxistische Zuständigkeit postuliert wird. Meine eigene Stelle über die Substitution des Tauscherts habe ich gegenüber ihrer keckeren Fassung im ersten Entwurf zusammen mit Max mit unendlicher Mühe umformuliert, und wenn je sich die räumliche Distanz als ein sachlicher Störungsfaktor geltend machte, so ist es der Fall bei Ihrer Theorie der Wareseele. Ich möchte Sie heute nur bitten, dieser Theorie nochmals Ihre genaueste Aufmerksamkeit zu widmen und sie insbesondere mit dem Marxischen Fetischkapitel im ersten Band [des »Kapitals«] zu konfrontieren. Sonst dürfte es besonders S. 21 [558] Schluß des ersten und Anfang des zweiten Absatzes troubles geben. Zu dem Baudelairezitat (S. 22) [559] im Text möchte ich nur sagen, daß der Begriff des *imprévu* der zentrale Begriff der Berliozschen Musikästhetik ist (der die ganze Berliozsche Schule und insbesondere Richard Strauss beherrscht). Das Engels-Zitat (S. 23) [560] halte ich für keine gar so große *trouvaille*, und wenn ich an Kürzungen denke, so könnten sie diese Stelle wohl am ersten betreffen. (Löwenthal hat bereits vorgeschlagen, die erste Hälfte des Zitats zu streichen, ich für mein Teil sähe es lieber ganz geopfert.) Zur Stelle über die Ware Arbeitskraft (S. 24) [561] gilt, was ich schon oben anmerkte: Vorsicht! Nicht ganz wohl ist mir bei der Charakterisierung Baudelaire durch die Klasse der kleinen Bürger. Allgemein scheint es mir, daß der Absatz über die Menge nicht ganz die gleiche Dichte des vorhergehenden hat, und daß es diesem Absatz gut täte, wenn Sie ihm noch einiges aus der Schatzkammer zuführten. Im letzten Abschnitt vor Hugo (S. 25) [562] möchte ich den leisen Zweifel äußern, ob man die außerordentliche Strophe von Brecht wirklich Shelley zuschreiben kann. Direktheit und Härte sind sonst nicht eben dessen Charakteristika. Man müßte auf jeden Fall mit dem Original vergleichen. [Absatz] Ein wenig ratlos bin ich dem Schluß gegenüber (ab S. 26)

[562]. Werden Sie mir nicht böse sein, wenn ich Ihnen sage, daß der ganze Teil über Hugo trotz oft wiederholter und eindringlichster Lektüre für mich nicht wirklich plastisch wurde und auch nicht recht seinen Stellenwert in der Konstruktion des Ganzen gefunden hat? Ich zweifle nicht daran, daß hier außerordentlich wichtige Motive vorliegen. Wenn ich aber davon sprach, daß manche Motive im Rahmen dieses Aufsatzes schwer zu entfalten seien, so hat mir dabei in erster Linie der Teil über Hugo vorgeschwebt. Er könnte eingehen in einen Text, dessen zentrale Kategorie das Bild der Masse abgäbe. Wenn wir uns aber dafür entscheiden, das zweite Kapitel mit gewissen Änderungen zu publizieren, so wäre jedenfalls die Geschichtsphilosophie des Massenbilds nicht thematisch so zentral, daß sie den Hugo-exkurs trüge. Die simple Erwägung, daß in einem limitierten Aufsatz über Baudelaire nicht ein unverhältnismäßig großer Raum einem anderen Autor zufällt, ist wohl auch nicht zu übergehen. So wäre denn mein Vorschlag der, die angegebenen Stellen zu ergänzen, den Teil über die Menge so zu steigern, daß er einen schlagenden Schluß abgibt und den Hugo seis fürs Baudelairebuch seis für die Passagen selber aufzusparen.

49. BENJAMIN AN SCHOLEM. PARIS, 4. 2. 1939 (Briefe, 800-802)

*Den Eingang des Winters begleitete eine Periode nachhaltiger Depression, von welcher letzteren ich sagen kann, je ne l'ai pas volé. Es kam Mehreres zusammen. Zunächst sah ich mich der Tatsache gegenüber, daß mein Zimmer im Winter zum Arbeiten nahezu unbrauchbar ist; im Sommer habe ich die Möglichkeit, bei geöffneten Fenstern die Geräusche des Fahrstuhls durch die der pariser Straße in Schach zu halten; an den kalten Wintertagen nicht. [Absatz] Diese Sachlage kombinierte sich aufs glücklichste mit einer Entfremdung vom gegenwärtigen Sujet meiner Arbeit. – Wie ich Dir wohl schrieb, habe ich im Sommer mit Rücksicht auf die redaktionellen Anforderungen der Zeitschrift für Sozialforschung vorgehend einen Teil, und zwar den zweiten, meines Buches über Baudelaire fertiggestellt. Dieser zweite Teil präsentiert sich in drei von einander relativ abgehobenen Abhandlungen. Eine oder die andere davon hoffte ich im letzten Heft der Zeitschrift, das eben herauskommt, gedruckt zu sehen. Anfang November aber kam, und zwar von Wiesengrunds Seite, die ausführlich begründete Ablehnung, wenn nicht der Arbeit so doch ihrer Drucklegung. [Absatz] In das Detail dieser gewiß Dich interessierenden Frage Dich einzuführen, ist mir natürlich nicht eher möglich, als ich Dir das fragliche Manuskript zugänglich machen kann. Das habe ich, für den Fall, daß Du Dich mit einem unkorrigierten, nicht ausnahmslos die letzte Fassung darstellenden abfinden könntest,*

vor. Von Deiner Stellungnahme, die im übrigen der Wiesengrund-schen vielleicht in wesentlichen Stücken verwandt sein wird, verspreche ich mir in jedem Falle einen Ertrag für meine Fortsetzung des Buches. An diese werde ich nämlich unverzüglich gehen *m ü s s e n*. [Absatz] Es fällt mir nicht leicht. Die Isolierung, in der ich hier lebe, zumal arbeite, schafft eine anormale Abhängigkeit von der Aufnahme, die das, was ich mache, findet. Abhängigkeit will nicht heißen Empfindlichkeit. Die Vorbehalte, die gegen das Manuskript gemacht werden können, sind zum Teil *raisonnabel* und dürfen mich umso weniger beirren, als die Schlüsselpositionen des »Baudelaire« sich in diesem zweiten Teil nicht abzeichnen konnten noch sollten. Hier aber stoße ich an die Grenze brieflicher Mitteilung und kann nun meinerseits nur bedauern, daß wir einander im August nicht gesprochen haben. [...] Während ich die möglichst baldige Rücksendung des Dir in Aussicht gestellten Baudelaire-Manuskripts von Dir erbitte, sollst Du die es begleitenden Rezensionen von Hönigswald und Sternberger [s. Bd. 3, 564–569 u. 572–579] als Dir dediziert betrachten.

50. BENJAMIN AN SCHOLEM. PARIS, 20. 2. 1939 (s. Briefe, 804)

Ich gehe in den nächsten Tagen an eine Umarbeitung des Abschnittes der *Flaneur*. Mit deren Abschluß soll die Frage der Drucklegung dieses Kapitels dann nochmals erörtert werden. Umarbeitungen sind unter allen literarischen Prozeduren die unerwünschtesten. Eben damit die Überwindung des Widerwillens sich in diesem Fall lohnen möge, habe ich größere Dinge dabei im Kopf.

51. BENJAMIN AN ADORNO. PARIS, 23. 2. 1939 (Briefe, 805–808)

*On est philologue ou on ne l'est pas*. Als ich Ihren letzten Brief studiert hatte, war mein erstes, auf das bedeutsame Konvolut zurückzugreifen, das ich an Ihren Äußerungen zu den »Passagen« besitze. Die Lektüre dieser zum Teil weit zurückreichenden Briefe war eine große Stärkung: ich erkannte wieder, daß die Fundamente unverwittet und unbeschädigt geblieben sind. Ich holte mir aus diesen früheren Äußerungen aber vor allem Aufschlüsse über Ihren letzten Brief und besonders über die dem Typus geltenden Überlegungen. [Absatz] »Alle Jäger sehen gleich aus.« – so schrieben Sie am 5. Juni 1935 gelegentlich eines Hinweises auf *Maupassant*. Das führt in eine Zelle des Sachverhalts, in welcher mich einzurichten mir in dem Augenblicke möglich wird, wo ich die Erwartung der Redaktion auf eine Abhandlung über den *Flaneur* zentriert weiß. Sie haben meinem Briefe mit solcher Ausrichtung die glücklichste Interpretation gegeben. Ohne den Ort, welchen das Kapitel im Buch über Baudelaire haben muß, preiszugeben, kann ich mich nun – nachdem die offenkundigeren

soziologischen Befunde gesichert sind – in gewohnter monographischer Form der Bestimmung des Flaneurs im Gesamtkontext der Passagen zuwenden. Im folgenden zwei Hinweise darauf, wie das zu denken ist. [Absatz] Die Gleichheit ist eine Kategorie des Erkennens; sie kommt in der nüchternen Wahrnehmung streng genommen nicht vor. Die im strengsten Sinne nüchterne, von jedem Vor-Urteil freie Wahrnehmung stieße im äußersten Falle immer nur auf ein Ähnliches. Solch Vorurteil, das der Wahrnehmung im Regelfall ohne Schaden beiwohnt, kann im Ausnahmefall Anstoß bieten. Es kann den Wahrnehmenden als einen, der *n i c h t* nüchtern ist, kenntlich machen. Das ist zum Beispiel der Fall des Don Quijote, dem die Ritterromane zu Kopfe gestiegen sind. Dem kann das verschiedenste begegnen: er nimmt darinnen immer das Gleiche wahr – das Abenteuer, das des fahrenden Ritters harrt. Nun Daumier: der malt, wie Sie sehr mit Recht andeuten, im Don Quijote sein Ebenbild. Daumier stößt auch immer wieder aufs Gleiche; er nimmt in allen den Köpfen der Politiker, Minister und Advokaten das Gleiche wahr – die Gemeinheit und Mediokrität der Bürgerklasse. Wichtig ist aber hierbei vor allem eines: die Halluzination der Gleichheit (die von der Karikatur nur durchbrochen wird, um sich alsbald wieder herzustellen; denn je weiter eine groteske Nase von der Norm entfernt ist, desto besser wird sie als Nase schlechthin das Typische des benasten Menschen zeigen) ist bei Daumier, wie für Cervantes, eine komische Angelegenheit. Das Gelächter des Lesers rettet im Don Quijote die Ehre der Bürgerwelt, im Vergleich zu der sich die ritterliche als einförmig und einfältig präsentiert. Daumiers Gelächter gilt vielmehr der Bürgerklasse; er durchschaut die Gleichheit, mit der sie prunkt: nämlich als die windige *égalité*, wie sie sich im Beinamen Louis Philippes breit machte. Im Gelächter räumen sowohl Cervantes wie Daumier mit einer Gleichheit auf, die sie als geschichtlichen Schein dingfest machen. Die Gleichheit hat ein ganz anderes Ansehen bei einem Poe, geschweige bei einem Baudelaire. Im »Mann der Menge« blitzt wohl noch die Möglichkeit eines komischen Exorzismus auf. Bei Baudelaire ist davon keine Rede. Er kam vielmehr der historischen Halluzination der Gleichheit, die mit der Warenwirtschaft sich eingenistet hatte, künstlich zu Hilfe. Und die Figuren, in welchen der Haschisch sich bei ihm niederschlug, sind in diesem Zusammenhang dechiffrierbar. [Absatz] Die Warenwirtschaft armiert die Phantasmagorie des Gleichen, welche als Attribut des Rausches sich zugleich als zentrale Figur des Scheins beglaubigt. »Du siehst, mit diesem Trank im Leibe, Bald Helenen in jedem Weibe.« Der Preis macht die Ware allen denen gleich, die für den gleichen Preis käuflich sind. Die Ware fühlt sich – das ist die maßgebende Korrektur an dem Text vom Som-

mer – nicht nur und nicht sowohl in den Käufern ein, denn vor allem in ihren Preis. Eben darin aber stimmt der Flaneur sich auf die Ware ab; er tut es ihr durchaus nach; in Ermangelung der Nachfrage, das heißt eines Marktpreises für ihn, richtet er sich in der Käuflichkeit selbst häuslich ein. Der Flaneur überbietet die Hure darin; er führt gleichsam ihren abstrakten Begriff spazieren. In der letzten Inkarnation des Flaneurs erst erfüllt er ihn: ich will sagen als Sandwichmann. [Absatz] Von der Baudelairearbeit aus betrachtet nimmt sich die Umkonstruktion folgendermaßen aus: die Definition der Flanerie als eines Rauschzustandes kommt zu ihrem Recht; damit ihre Kommunikation zu den Erfahrungen, welche Baudelaire mit den Rauschgiften angestellt hatte. Der Begriff des Immergleichen wird als die immergleiche Erscheinung schon im zweiten Teil eingeführt, während er in seiner definitiven Prägung als der des immergleichen Geschehens weiterhin dem dritten vorbehalten ist. [Absatz] Sie sehen, daß ich Ihnen für Ihre Anregungen über den Typus Dank weiß. Wo ich über sie hinausgegangen bin, geschah es im ursprünglichsten Sinn der »Passagen« selbst. Dabei hebt sich mir Balzac sozusagen weg. Er ist hier nur von anekdotischer Wichtigkeit, indem er weder die komische noch die grauenvolle Seite des Typus zur Geltung bringt. (Beides zusammen hat, glaube ich, im Roman erst Kafka eingelöst; bei ihm haben sich die Balzacschen Typen solide im Schein einlogiert: sie sind zu »den Gehilfen«, »den Beamten«, »den Dorfbewohnern«, »den Advokaten« geworden, denen K. als der einzige Mensch, mithin als ein in all seiner Durchschnittlichkeit atypisches Wesen gegenübergestellt ist.) [Absatz] An zweiter Stelle greife ich in Kürze Ihren Wunsch auf, die Passagen nicht nur als das Milieu des Flanierenden einzuführen. Ich kann Ihr Vertrauen in mein Archiv einlösen und werde die merkwürdigen Träumereien zu Wort kommen lassen, die um die Jahrhundertmitte die Stadt Paris als eine Folge von gläsernen Galerien, von Wintergärten gleichsam, erbaut haben. Der Name des Berliner Cabarets – von dem ich zu ermitteln suchen werde, von wann er datiert – gibt zu verstehen, welches das Leben in dieser Traumstadt hätte sein können. – Das Flaneur-Kapitel wird damit dem ähnlicher, das seinerzeit in dem physiognomischen Zyklus auftrat, in dem es von den Studien über den Sammler, den Fälscher und den Spieler umgeben war. [Absatz] Die Notizen, die Sie zu einzelnen Stellen machen, möchte ich heute nicht gründlich durchgehen. Einsichtig war mir z. B. die zu dem Zitat von Foucaud. Nicht zustimmen kann ich u. a. Ihrem Fragezeichen zu Baudelaire's sozialem Signalement als Kleinbürger. Baudelaire lebte von einer kleinen Rente aus Terrainbesitz in Neuilly, die er mit einem Stiefbruder zu teilen hatte. Der Vater war ein petit maître, der unter der



*Restauration eine Sinekure als Verwalter des Luxembourg hatte. Entscheidend ist, daß Baudelaire von allen accointances mit der Finanzwelt und der Großbourgeoisie lebenslang abgeschnitten gewesen ist. [Absatz] Ihr scheeler Blick auf Simmel –. Sollte es nicht Zeit werden, einen der Ahnen des Kulturbolschewismus in ihm zu respektieren? (Ich sage das nicht, um für das Zitat einzutreten, das ich zwar nicht missen möchte, auf dem aber an seiner Stelle ein zu starker Akzent liegt.) Letzthin nahm ich seine »Philosophie des Geldes« [1. Aufl., Leipzig 1900; 5. Aufl., 1930] vor. Sie ist gewiß nicht umsonst Reinhold und Sabine Lepsius gewidmet; sie stammt nicht umsonst aus der Zeit, in der Simmel sich dem Kreis um George »nähern« durfte. Man kann aber in dem Buch, wenn man von seinem Grundgedanken abzusehen entschlossen ist, sehr Interessantes finden. Mir war die Kritik der Werttheorie von Marx frappant. [...] Wenn es Ihnen entbehrlich ist, würde ich das Buch von Hawkins [Richmond Laurin Hawkins, *Positivism in the United States*, Cambridge, Mass., 1938] gern einsehen. Einer Beziehung von Poe zu Comte nachzugehen, wäre bestimmt verlockend. Von Baudelaire zu ihm gibt es meines Wissens keine, so wenig wie eine von Baudelaire zu Saint-Simon. Comte dagegen ist eine Zeitlang, als er ungefähr zwanzig Jahre war, disciple attitré von Saint-Simon gewesen. Er hat u. a. die Mutter-Spekulation von den Saint-Simonisten übernommen, ihnen aber ein positivistisches cachet gegeben – mit der Behauptung sich hervortuend, die Natur werde es dahin bringen, in der Viergèmère das weibliche Wesen, welches sich selbst befruchtet, hervorzu- bringen. Vielleicht interessiert es Sie, daß Comte beim Staatsstreich vom 2. September nicht minder prompt umfiel als die Pariser Schön- geister. Dafür hatte er vorher in seiner Menschheitsreligion einen Jahrestag vorgesehen, der der feierlichen Verfluchung Napoleon I. gewidmet war. [Absatz] Da wir gerade bei Büchern stehen: Sie haben mich früher auf »La nuit, un cauchemar« von Maupassant [s. Guy de Maupassant, *La Nuit-Cauchemar*; Erstdruck: *Le Gil-Blas*, 14. 6. 1887] hingewiesen. Ich habe gegen 12 Bände seiner Novellen durchgesehen, ohne den Text zu finden. Können Sie mir mitteilen, wie es darum bestellt ist?*

52. HORKHEIMER AN BENJAMIN. NEW YORK, 23. 2. 1939

Wann dürfen wir den umgearbeiteten Baudelaire erwarten? Er sollte jetzt wirklich ins nächste Heft.

53. BENJAMIN AN HORKHEIMER. PARIS, 13. 3. 1939

Mit gleicher Post erhalten Sie das heute durch Kabel Ihnen angekündigte Exposé [eine neue – französische – Fassung des Exposés zum Passagenwerk, s. Bd. 5], das mit meinen Hoffnungen schwer be-

*frachtet ist. Ich habe es, um seine Herstellung so sehr wie irgend möglich zu beschleunigen, an die früheren Dispositionen angelehnt. Der »Baudelaire« ist von Grund aus umgestaltet [...]. In dem Baudelaire gewidmeten Absatz finden Sie die Gedanken, die die Umarbeitung des Flaneur-Kapitels beherrschen werden. Die Fertigstellung des umgearbeiteten Manuskripts wird jetzt meine dringlichste Arbeit sein.*

54. BENJAMIN AN MARGARETE STEFFIN. PARIS, 20. 3. 1939

*Danken Sie Brecht für seine Aufforderung, bei dem Baudelaire an das »Wort« zu denken. Es liegt so, daß ich derzeit über den Baudelaire-Text nicht verfügen kann, weil die New Yorker nun doch zumindest einen Teil der Sache in einer Neufassung, die mich gegenwärtig beschäftigt, zu drucken vorhaben.*

55. BENJAMIN AN GRETEL ADORNO. PARIS, O. D. [März oder April 1939]

*Ich habe nun einen von Grund auf neuen Aufriß des Flaneurkapitels, von dem ich glauben möchte, daß er Teddie in besonderem Maße eingehen wird. Der Flaneur erscheint nun im Rahmen einer Untersuchung über die spezifischen Züge, die der Müßiggang im bürgerlichen Zeitalter angesichts der herrschenden Arbeitsmoral annimmt. Wieviel würde es bedeuten, mit Dir, ja mit einem vernünftigen Wesen überhaupt darüber zu reden, wie sehr würde die Arbeit dadurch beschleunigt werden. Nur allzusehr harmoniert mit der Strömung, die heute wider alles angeht, was unser ist, meine gegenwärtige Isolierung. Sie ist nicht allein geistiger Natur.*

56. BENJAMIN AN SCHOLEM. PARIS, 8. 4. 1939 (Briefe, 810 f.)

*Du wirst vielleicht verstehen, daß mir gegenwärtig Arbeiten, die auf das Institut ausgerichtet sind, schwer fallen. Wenn Du dazu nimmst, daß Umarbeitungen ohnehin einen geringeren Reiz haben als das neu in Angriff genommene, wirst Du begreifen, daß die Umformulierung des Flaneur-Kapitels langsam vom Fleck rückt. Ich hoffe, daß es sich als glücklich erweisen wird, wenn der geplante Text eingreifende Veränderungen aufweist. Vielleicht wird in ihrem Gefolge auch der habitus des Flaneurs in Baudelaires Person selber jene Plastizität bekommen, die Du im vorliegenden Text wohl mit Recht vermisstest. Dazu wird die Problematik des »Typs« in einem philosophisch exponierten Sinne entwickelt werden. Endlich wird das große Gedicht Les sept vieillards, dem sich noch keine Interpretation je zugewendet hatte, eine überraschende, doch, wie ich hoffe, überzeugende Auslegung erfahren. [Absatz] In der Tat: Deine Einwände berühren sich da, wo Du es vermutest, mit denen von Wiesengrund. Ich bin nicht weit davon entfernt zu gestehen, daß ich sie provozieren wollte. Die*

Gesamtkonzeption des »Baudelaire« – die freilich bisher nur in einem Entwurf vorliegt – weist eine philosophische Bogenspannung von großem Ausmaß auf. Mit ihr eine schlichte, ja hausbackene Methode der philologischen Auslegung zu konfrontieren, war eine große Versuchung für mich gewesen, der ich im zweiten Teil stellenweise nachgegeben habe. In diesem Zusammenhange will ich anmerken, daß Deine Vermutung, die Stelle über die Allegorie sei absichtlich verschlossen gehalten, zu Recht besteht. [Absatz] Von der Bitte, mir das Manuscript sobald als möglich zurückzusenden, könnte ich nur dann absehen, wenn Du mich mit dem deutschen oder französischen Manuscript Deiner Abhandlung über jüdische Mystik entschädigen würdest.

57. BENJAMIN AN HORKHEIMER. PARIS, 18. 4. 1939

Was das Flaneurkapitel des »Baudelaire« betrifft, so gibt Ihnen das französische Exposé einigen Aufschluß darüber, wie ich Wiesengrunds Anregung, das spezifische Problem der Physiognomik und des Typs inniger an die philosophische Grundkonzeption des Vorwurfs zu binden, aufgenommen habe. Inzwischen bin ich anderen Elementen der Arbeit in analogem Sinn nachgegangen. Dabei ist mir unter der Hand die »Physiologie des Müßiggangs« überhaupt zum Problem geworden. Ich hoffe, es wird mir gelingen, die Kriterien namhaft zu machen, die den Müßiggang in der bürgerlichen Gesellschaft von der Muße in der feudalen scheiden. Die, wie ich glaube, eingreifend neuen Begriffsbestimmungen sollen darauf hinauslaufen, nunmehr mit ungebrochener Beziehung auf Baudelaire die fundamentale Problematik des Müßiggangs in der bürgerlichen Gesellschaft herauszustellen. Bei dieser Betrachtung kommt Baudelaire besser zu seinem Recht als in der bisherigen, auf Physiognomie des Flaneurs allein eingeschränkt[en]. Denn es ergibt sich, daß er die Dreiheit in sich verkörpert, die den Müßiggang, seiner vollendeten Konstellation nach, darstellt: den Flaneur, den Spieler und den Studierenden. (Der Student als Müßiggänger – der seine großartigste Ausprägung wohl im orthodoxen Judentum gefunden hat – nimmt den Platz ein, der im Gesamtzusammenhang der »Passagen« von jeher dem Sammler zugedacht war. Beide Typen scheinen mir in der Tat nächstverwandt. Als Sammler ebenso wie als érudit ist Baudelaire auf die Kuriosität ausgewiesen.) [Absatz] Ich hoffe, Ihnen das Manuskript der Arbeit spätestens in acht Wochen abzuliefern.

58. BENJAMIN AN BERNARD VON BRENTANO, PARIS, 22. 4. 1939 (Briefe, 814)

Ich bin bei einem Abschnitt meines Buchs über Baudelaire, der es mit dem Spektrum des Müßiggangs in der bürgerlichen Gesellschaft zu tun hat. Er unterscheidet sich sehr markant von der »Muße« in der feu-

*dalen, die den Vorzug hat, von der vita contemplativa auf der einen, von der Repräsentation auf der andern Seite flankiert zu sein. Baudelaire ist der profundeste Praktiker des Müßiggangs in jener Epoche, da aus dieser Haltung heraus noch Entdeckungen zu machen waren.*

59. GRETEL ADORNO AN BENJAMIN. NEW YORK, 1. 5. 1939

Auf das umgeschriebene Baudelaire-Kapitel freuen wir uns schon sehr, kommt es bald? Ich kann ja ausgezeichnet verstehen, daß Du so ungeheuer an Paris hängst, aber ich glaube nach allem, daß es Dir hier gar nicht schlecht behagen würde. Mach Dir wegen Deiner Zukunft keine unnötigen Sorgen, wie Max sagt, on ne mourra pas de faute. Teddie und ich werden alles was wir können für Dich tun (es drückt uns auch schon, daß es uns leider finanziell nicht mehr so gut geht, daß wir es ohne weiteres privat könnten) und auch Max weiß, worum es geht. Deine Arbeit d a r f dadurch nicht auch noch gestört werden.

60. BENJAMIN AN HORKHEIMER. PONTIGNY (YONNE), 16. 5. 1939

*Ich war eine zeitlang mit dem Gedanken umgegangen, Ihnen von dem Stück des Baudelaire, an dem ich arbeite, ein Exposé zuzusenden. Aber ich habe es schließlich vorgezogen, ohne Unterbrechung bei der Sache zu bleiben. In den letzten pariser Wochen hat die Arbeit unter der schauerlichen Kälte gelitten (in meinem Haus wird nach dem 1. April nicht mehr geheizt). Hier in Pontigny, von wo ich diese Zeilen an Sie richte, geht es besser voran. Es ist selbstverständlich, daß das Manuscript Ihnen so zugehen wird, daß es, die von ihm zwischen uns etwa veranlaßte Korrespondenz eingerechnet, zeitig genug eingeht, um im nächsten Hefte den Platz finden zu können, den im gegenwärtigen der Wagner-Aufsatz hat. Heute will ich nur präzisieren, daß die Umarbeitung, wie Sie es mit Wiesengrund anregten, ausschließlich das Mittelstück des Ihnen vorliegenden Teiles, also den »Flaneur« umfaßt. Freilich wird diese Neufassung im Umfang über das entsprechende ältere Textvolumen hinausgehen. Gegebenenfalls werde ich das für die Publikation in der Zeitschrift Ihnen vorzugsweise geeignet Erscheinende gewiß leicht herauslösen können. Wenn, wie das ja wohl auch Ihnen nicht unerwünscht ist, kleinere Textteile in unveränderter Form auftreten werden, so ist doch die Armatur des Ganzen eine veränderte. Ich darf hoffen, daß die »Vermittlung« der gesellschaftlichen Inhalte in der Dichtung von Baudelaire, die Sie sich nachhaltiger gedacht hatten, nun mit aller Genauigkeit zur Geltung kommt.*

61. BENJAMIN AN GRETEL ADORNO. PONTIGNY, 19. 5. 1939

*Le »Baudelaire« progresse, lentement, mais, désormais je le crois, solidement.*

62. BENJAMIN AN MARGARETE STEFFIN. PARIS, O. D. [Juni 1939] (Briefe, 819)  
*Vom Baudelaire ist derzeit leider nichts zu berichten. Die Newyorker haben eine Umarbeitung verlangt. Das Manuscript läge in umgearbeiteter Gestalt, von der ich glaube, daß sie entscheidende Verbesserungen mit sich führt, wahrscheinlich längst fertig vor, wenn meine Arbeitsbedingungen nicht so unbeschreiblich ungünstig wären. Ich bin garnicht übermäßig lärmempfindlich, aber ich muß ständig unter Bedingungen existieren, in denen ein wirklich lärmempfindlicher Mensch in Jahren auch nicht eine Zeile aufs Papier brächte. Jetzt im Sommer, wo ich mich auf meiner Terrasse auf einige Zeit vorm Getöse des Fahrstuhls sichern könnte, hat sich auf einem ihr gegenüberliegenden Balkon (und Gott weiß wie schmal die Straße ist) ein Nichtsnutz von Maler etabliert, der den ganzen Tag vor sich hinpfeift. Ich sitze oft mit Wagenladungen von Beton, Paraffin, Wachs usw. in den Ohren da, aber es hilft nichts. Soviel also vom Baudelaire, der freilich nun unbedingt vorwärts kommen muß.*

63. BENJAMIN AN HORKHEIMER. PARIS, 24. 6. 1939

*[Ich sende] Ihnen mit gleicher Post einen fernerer, französischen, Abriß zum Baudelaire [s. »Notes sur les Tableaux parisiens de Baudelaire«, 740–748, auch 1270]. Vielleicht kann es für mich [...] einmal nützlich werden, wenn Sie ihn bei der Hand haben. [Absatz] Entstanden ist dieser Abriß in Pontigny, wo man mich ein paar Tage vor meinem Aufbruch bat, in der Bibliothek eine conférence über meine Arbeiten abzuhalten. Ich nahm an, bat nur meinerseits, ein französisches Stenogramm des Vortrages aufzunehmen. Ich habe an Hand von Notizen gesprochen und das Ganze nachträglich redigiert. Es hält sich, wie Sie auf den ersten Blick sehen, im allerengsten Rahmen, hat aber immerhin vermocht, den gebrochenen [Paul] Desjardins auf einen Augenblick zu galvanisieren. [Absatz] »Der Flâneur«, das will heißen der zweite Teil des Ihnen vorliegenden Baudelaire-Manuskripts, wird in der von Grund auf veränderten neuen Fassung sich seinerseits in drei Kapiteln gliedern. Das erste enthält eine Darstellung der Passagen, die im Gegensatz zu der Ihnen vorliegenden Fassung Grundmotive des alten Passagen-Planes zur Geltung bringt. Das zweite hat es mit der Menge zu tun; es faßt die unter diesem Kennwort in dem Ihnen vorliegenden Manuskript abgehandelten Motive energischer zusammen. An den alten Passagen-Plan schließt es sich insofern genauer an, als es der Theorie des Hasard-Spiels eine Stelle vorbehält. Das dritte Kapitel bringt die im ersten Entwurf*

*problematische Dechiffrierung der Flânerie als eines durch die Struktur des Warenmarktes erzeugten Rausches in, wie ich hoffe, überzeugenderer Gestalt und im Anschluß an eine Analyse der Ballade Les sept Vieillards.*

64. BENJAMIN AN GRETEL ADORNO. PARIS, 26. 6. 1939 (Briefe, 821–823)

*Heute will ich zum »geliebten Deutsch« zurückkehren. Wenn aber mein Brief aus Pontigny ein eigentliches Verlangen nach dem Französischen in Dir zurückgelassen hat, so würdest Du mir eine Freude machen, wenn Du zu guter Stunde ein Exemplar der fleurs du mal aufschlägest, Dich mit meinen Augen darinnen umsähest. Da meine Gedanken nun Tag und Nacht an diesen Text fixiert sind, so würden wir einander gewiß begegnen. [Absatz] Was nun den Niederschlag dieser Gedanken angeht, so wirst Du nicht leicht den Baudelaire vom vorigen Sommer in ihnen wiederfinden. Das Flaneurkapitel – es ist ja dessen Ausarbeitung allein, die mich beschäftigt – wird in der neuen Fassung entscheidende Motive der Reproduktionsarbeit und des Erzählers [s. Bd. 2], vereint mit solchen der Passagen zu integrieren suchen. Bei keiner frühern Arbeit bin ich mir in dem Grad des Fluchtpunkts gewiß gewesen, auf welchem (wie mir nun scheint: seit jeher) meine sämtlichen und von divergentesten Punkten ausgehenden Reflexionen zusammenlaufen. Ich habe es mir nicht zweimal sagen lassen, daß Ihr es auch mit den extremsten meiner dem alten Fond entstammenden Überlegungen zu versuchen entschlossen seid. Eine Einschränkung bleibt natürlich: es ist immer nur der Flaneur, nicht der Gesamtkomplex des Baudelaire, mit dem Ihr es zunächst werdet zu tun haben. Auch ohnedies wird dieses Kapitel weit über den Umfang des vorjährigen »Flaneurs« hinausgehen. Da es jedoch nun seinerseits in drei von einander abgehobene Teile zerfallen wird – die Passagen, die Menge, der Typ – so wird das die redaktionelle Bewältigung des Textes wohl erleichtern. Ich bin von der Abfassung der Reinschrift noch weit entfernt. Aber die Epoche der langsamen Ausarbeitung liegt hinter mir und es vergeht kein Tag ohne Niederschrift. [...] Ich werde dieses Jahr Frankreich nicht verlassen und auch Paris keinesfalls bevor die Rohschrift des »Flaneurs« völlig beendet ist.*

65. HORKHEIMER AN BENJAMIN. NEW YORK, 11. 7. 1939; Telegramm

*Falls Mai angekündigter neuer Baudelaire Juli ablieferbar übergeben bis fünfzig Druckseiten zwecks sofortigen Satzes an Brill Eilsendet Kopie New York Rückkabelt Herzlichste Grüße Horkheimer*

66. BENJAMIN AN HORKHEIMER. PARIS, 12. 7. 1939; Telegramm

*Abliefere 30 bis 40 Druckseiten letzte Julitage Herzlichste Grüße Benjamin*

67. HORKHEIMER AN BENJAMIN. NEW YORK, 14. 7. 1939

Vielen Dank für Ihren Brief vom 24. Juni und den neuen Abriß zum Baudelaire. Ich war in den letzten Wochen mit dem Semesterabschluß und dem drive so beschäftigt, daß ich mir die Stunden für die Redaktion der Faschismusarbeit [s. M. Horkheimer, Die Juden und Europa, in: Zeitschrift für Sozialforschung 8 (1939/40), 115–137] geradezu stehlen mußte. So habe ich denn auch viel zu spät festgestellt, daß Ihr Baudelaire, mit dem ich für das nächste Heft fest gerechnet habe, noch nicht eingetroffen ist. Ich bin infolgedessen besonders froh, aus Ihrem Antwortkabel zu ersehen, daß Sie ein druckreifes Manuskript noch in diesem Monat abliefern. Es wird dann sogleich in Satz gehen. [Absatz] Wenn aus Ihrem Besuch hier etwas werden könnte, würde ich mich unendlich freuen. Es wäre mit das Schönste, was sich im Institut jetzt ereignen könnte – wenn man vom Eintreffen des materiellen Segens einmal absehen will.

68. BENJAMIN AN HORKHEIMER. PARIS, 1. 8. 1939

*Diese Zeilen, unmittelbar vor dem Abgang der Post diktiert, sollen vor allem einige kurze Bemerkungen zu dem Ihnen gleichzeitig zugehenden Manuskript aufnehmen. [Absatz] Das Manuskript entspricht nach seinem Stellenwert im Gesamtplan des Baudelaire dem »Flâneur« vom vorigen Sommer. Ich habe mich bemüht, alles Fragmentarische von ihm fernzuhalten. Die Arbeit brachte nicht nur die Ausschaltung gewisser akzessorischer Gegenstände (der passages, des noctambulisme) sondern auch solcher mit sich, die für den entsprechenden Manuskriptteil vom vorigen Sommer entscheidend waren. Dahin gehört die Abhandlung der »Spur«, vor allem aber die Bestimmung der flânerie aus der Beschaffenheit des Warenmarktes. Während jene akzessorischen Gegenstände, vereint mit wichtigeren Motiven wie z. B. der Definition des Müßigganges im Gegensatz zur Muße dem ersten Abschnitt des zweiten Teils vorbehalten bleiben, würde das Motiv der Spur, das Problem des Typus, die Bestimmung der flânerie aus der Struktur des Marktes dem dritten Abschnitt des zweiten Teils zufallen. [Absatz] Der hier Ihnen vorliegende zweite Abschnitt des zweiten Teils behält von den im entsprechenden Abschnitt früher behandelten Motiven allein das der Menge bei, um es in seiner theoretischen Struktur zu entwickeln. Es hat sich ergeben, daß diese ursprünglich als Umarbeitung des Flâneurkapitels gedachte Darstellung gerade die flânerie aus dem Kreis ihrer Gegenstände ausschließen mußte. [Absatz] Für einige Einzelheiten, die nach Wiesengrunds Brief vom 1. Februar des Jahres in Frage standen wie die Zitate aus Engels und aus Simmel, hoffe ich durch den veränderten Kontext in dem sie auftreten, eine Stütze beigebracht zu haben.*

[Absatz] Um die Arbeit fertigzustellen, hatte ich seit längerem alle Korrespondenz und – seit Empfang Ihres Kabels – auch jede Art von *démarches* und *rendez-vous* von meinem Tagesplan abgesetzt. So werde ich erst jetzt an die Vorbereitung meines Besuchs bei Ihnen gehen können. Wie froh wäre ich, wenn es mir damit glücken würde! Freilich wird die Organisation der Reise auch im günstigen Falle einige Zeit erfordern. Sowie ich nähere Daten finanzieller Art habe, schreibe ich Ihnen. Aber schon heute möchte ich Ihnen sagen, wiesehr Ihr Brief zur guten Stunde gekommen ist, und wie ich hoffe, daß der élan, den er mir mitgeteilt hat, einigen Formulierungen des Aufsatzes angeschlagen ist.

69. BENJAMIN AN ADORNO. PARIS, 6. 8. 1939 (Briefe, 823–825)

Vermutlich werden Ihnen diese Zeilen mit einiger Verspätung zukommen, und das wird dem Baudelaire-Manuskript, das vor einer Woche an Max abging, Zeit geben, sie einzuholen. [Absatz] Seien Sie mir im übrigen nicht böse, wenn diese Zeilen mehr einem Stichwort-Register als einem Brief ähnlich sehen sollten. Nach der wochenlangen rigorosen Klausur, die für die Fertigstellung des Baudelaire-Kapitels Bedingung war, und unter der Einwirkung des greulichsten Klimas bin ich ungewöhnlich abgekämpft. [...] So wenig das neue Baudelaire-Kapitel noch als eine »Umarbeitung« eines der Ihnen bekannten gelten kann, so merklich wird Ihnen, denke ich, die Auswirkung unserer Korrespondenz über den Baudelaire vom vorigen Sommer darin geworden sein. Vor allem habe ich es mir nicht zweimal sagen lassen, wie gern Sie den panoramatischen Überblick über die Stoffkreise für eine genauere Vergegenwärtigung der theoretischen Armatur in Kauf gäben. Und wie Sie bereit seien, die Kletterpartie zu absolvieren, die die Besichtigung der höher gelegenen Partien dieser Armatur mit sich bringt. [Absatz] Was das oben erwähnte Stichwort-Register angeht, so besteht es in dem Verzeichnis der vielen und weitschichtigen Motive, die in dem neuen Kapitel, (verglichen mit dem ihm entsprechenden Flâneur-Kapitel vom vorigen Sommer) fortgeblieben sind. Diese Motive sind natürlich nicht aus dem Gesamtkomplex des Baudelaire zu eliminieren; es sind ihnen vielmehr an ihrem Ort eingehende interpretative Entwicklungen zugedacht. [Absatz] Die Motive der Passage, des noctambulisme, des Feuillettons, sowie die theoretische Einführung des Begriffs der Phantasmagorie sind dem ersten Abschnitt des zweiten Teils vorbehalten. Das Motiv der Spur, des Typs, der Einfühlung in die Wareseele sind dem dritten Abschnitt zugedacht. Der jetzt vorliegende mittlere Abschnitt des zweiten Teils wird erst zusammen mit dessen erstem und dritten Abschnitt die vollständige Figur des »Flâneurs« stellen.



[Absatz] Den Bedenken, die Sie im Brief vom 1. Februar gegen das Zitat von Engels und das von Simmel formulierten, habe ich Rechnung getragen; freilich nicht durch deren Streichung. Was mir an dem Zitat von Engels so wichtig ist, habe ich diesmal angegeben. Ihr Einwand gegen das Simmel-Zitat schien mir von vornherein begründet. Es hat in dem jetzigen Text durch den veränderten Stellenwert eine minder anspruchsvolle Funktion übernommen. [Absatz] Über die Aussicht, den Text im nächsten Heft zu finden, bin ich sehr froh. Ich schrieb Max, wie sehr ich mich bemüht habe, alles Fragmentarische von dem Aufsatz fernzuhalten und dabei die vorgesehenen Grenzen des Umfangs strikt einzuhalten. Ich wäre glücklich, wenn ihm keine einschneidenden Veränderungen (pour tout dire: Streichungen) zugebracht werden würden. [Absatz] Ich lasse meinen christlichen Baudelaire von lauter jüdischen Engeln in den Himmel heben. Es sind aber die Anstalten schon getroffen, daß sie ihn im letzten Drittel der Himmelfahrt, kurz vor dem Eingang in die Glorie, wie von ungefähr fallen lassen. [Absatz] Zum Schluß will ich Ihnen, lieber Teddie, dafür danken, daß Sie zu dem festlichen Heft, dem wir entgegengehen, meinen Jochmann [s. Bd. 2] eingeladen haben.

70. BENJAMIN AN MARGARETE STEFFIN. PARIS, 6. 8. 1939

Mein Baudelaire-Kapitel ist abgeschlossen, und ich harre nun der Gewitterwolken, die dieser Text über meinem Haupte zusammenziehen wird.

71. BENJAMIN AN HORKHEIMER. CHAUCONIN PAR MEAUX, 4. 9. 1939

Ma dernière occupation à Paris a été de transférer mes écrits et mes notes chez une amie française. J'ai beaucoup attendu votre appréciation de mon chapitre sur Baudelaire. Mais je n'ai rien reçu et je suppose que c'est du fait que les communications postales ont, depuis le début de la mobilisation, cessé d'être régulières.

72. GRETAL ADORNO AN BENJAMIN. NEW YORK, 1. 9. 1939

I am fully enthusiastic about the new version of your Baudelaire. I have to study it much more carefully, but already now I see the marvellous construction.

73. BENJAMIN AN GRETAL ADORNO. NEVERS (NIÈVRE), O. D. [Herbst 1939]

J'ai dû quitter Paris, il y a plus de trois semaines. Après un stade intermédiaire je me trouve dans un centre d'hébergement. Il y [a] en tout 300 personnes qui habitent le même bâtiment que moi. D'autres réfugiés se trouvent en groupement[s] analogues en d'autres lieux de rassemblement. [Absatz] Je n'ai pas besoin de te dire combien il m'importe d'avoir de vos nouvelles. Il est probable que vous m'avez écrit après avoir reçu les »Quelques motifs Baudelairiens«. Quoi qu'il en

soit, je n'ai pas eu de vos nouvelles depuis la fin juillet. [Absatz] Donc mon adresse d'abord: Centre des travailleurs volontaires groupe VI Clos Saint-Joseph Nevers (Nièvre). Je te prie de m'écrire en français, pour faciliter le travail de la censure.

74. BENJAMIN AN GRETTEL ADORNO. NEVERS, 12. 10. 1939 (Briefe, 831)

*A part vos lettres vous ne pourrez pas m'offrir de plaisir plus grand que de me communiquer les épreuves (ou le manuscrit) du »Baudelaire«.*

75. HORKHEIMER AN BENJAMIN. NEW YORK, 16. 10. 1939

Je ne sais pas si notre télégramme accusant réception de votre étude sur Baudelaire a été délivré avant votre départ. [Absatz] Je m'empresse donc d'en répéter le contenu. Moi-même, ainsi que Madame et Monsieur Adorno, avons exprimé, par ce moyen, notre profonde admiration pour cette œuvre pénétrante, où se documente de nouveau votre supériorité dans ce domaine de recherches. Ce ne sont pas seulement les nouvelles contributions que vous faites à l'histoire de la littérature de l'époque en question qui nous semblent particulièrement précieuses, mais aussi, les éclaircissements sur la pensée philosophique qui est tout-à-fait la votre. [Absatz] Nous ne doutons point que l'étude qui sera publiée par les soins de notre Institut et qui se trouve déjà sous presse, sera accueillie, avec le plus grand respect par le monde scientifique américain et même international.

76. BENJAMIN AN GISELE FREUND. NEVERS, 2. 11. 1939 (Briefe, 832 f.)

*Quant aux témoignages de loyalisme que vous m'engagez de demander de la part de mes amis, je m'en occupe dans la lettre à Adrienne [Monnier]. Elle vous fera voir cet endroit. J'y mentionne un témoignage splendide de [Paul] Desjardins. Il y professe »la plus grande admiration« pour mes travaux (il y nomme même le »Baudelaire«); il y professe en plus une estime profonde pour mon »invincible attachement aux idées libérales et démocratiques« pour lesquelles la France est entrée en lutte. [...] Je suis navré de n'avoir pas pu corriger les épreuves du »Baudelaire«. J'avais décidé d'y apporter des retouches qui auraient fait disparaître quelques scories. Je ne sais si le texte est déjà sorti. De toute façon vous allez l'obtenir et il faut que vous m'écriviez ce que vous en pensez.*

77. BENJAMIN AN HORKHEIMER. PARIS, 30. 11. 1939 (Briefe, 833-835)

*Si moi-même, j'ai pu, dans la plupart des cas, échapper à un tel désarroi, c'est en premier lieu à vous que j'en suis redevable, et je ne parle non seulement de votre sollicitude pour ma personne, mais de votre solidarité envers mon travail. L'appui que m'a donné la façon dont vous avez accueilli le »Baudelaire«, m'a été hors prix. Vous devez*

*l'avoir compris par une lettre à Madame Adorno et aussi par mon télégramme récent qui a été retardé par des formalités. [...] La Bibliothèque Nationale a été rouverte, et je compte reprendre mes travaux après m'être quelque peu remis et avoir ramené de l'ordre dans mes papiers. Je viens d'avoir par Genève la mise en page du »Baudelaire«; vu les difficultés de tout ordre par lesquelles on vient de passer, les erreurs d'impression sont minimales. Comme je ne sais pas la date de la parution du cahier, je me suis permis de demander à M[me] Favez les épreuves de votre essai [scil. »Die Juden und Europa«] qu'il me tarde de connaître. [Absatz] Si vous ne voyez pas d'autres tâches à me confier, je voudrais reprendre le »Baudelaire« aussitôt possible, pour en écrire les deux parties qui, avec celle que vous connaissez, devront former le livre même. (Le chapitre imprimé en constituerait le milieu. Je donnerais au premier et au troisième également la forme d'essais existants indépendamment l'un de l'autre.) [Absatz] Une chose à vous proposer, ce serait une étude comparée des »Confessions« de Rousseau et du »Journal« de Gide.*

78. ADORNO AN BENJAMIN. NEW YORK, 0. D. [November oder Dezember 1939] And my enthusiasm about the Baudelaire increases steadily[?]? I made the German abstract and the English translation – please, check the French translation of this resumé which does not yet satisfy me.

79. BENJAMIN AN GRETTEL ADORNO. PARIS, 14. 12. 1939 (Briefe, 836 f.) Il y a quinze jours j'ai reçu ta lettre du 7 novembre. Il m'a été doux à [la] lire et je t'aurais écrit plus tôt si je ne me sentais pas une faiblesse extrême. J'ai dû, dans les premiers jours de ma rentrée, consacrer tout mon temps (et le peu de forces) au[x] démarches indispensables et aux soins qu'il me fallait apporter aux épreuves du Baudelaire. (Le résumé français [des Aufsätze; die endgültige Fassung s. 1187 f.] a été, en effet, très insuffisant, au moins au point de vue langage et j'ai été content d'avoir pu le refaire. A tout prendre le prochain cahier me paraît d'une présentation achevée. Il est excellent qu'en un moment où l'activité spirituelle de l'émigration allemande paraît atteindre son point le plus bas (tant du fait des contingences de la vie quotidienne que du fait de la situation politique) les cahiers de l'Institut peuvent se tenir si brillamment. J'ai confié à une lettre pour Max tout le bien que je pense de son essai extraordinaire [»Die Juden und Europa«]. Cet essai dispose, du reste, d'une vigueur de style magnifique.

80. HORKHEIMER AN BENJAMIN. NEW YORK, 22. 12. 1939 C'était une grande satisfaction pour moi de recevoir de nouveau une de ces petites enveloppes datée de Paris avec votre écriture si familière. Merci pour vos lignes du 30 novembre. Vous vous imaginez bien

comme, nous autres, nous tremblons que maintenant vous pourrez rétablir votre santé et poursuivre vos travaux. [Absatz] Quant aux derniers, c'est l'idée d'une étude comparée des »Confessions« et du »Journal«, qui nous a enthousiasmée. Consentirez-vous vraiment à vous dévouer à un tel article avant de retourner au Baudelaire? Si oui, c'est notre Revue qui aurait à s'en féliciter. [Absatz] Vous saurez peut-être que les numéros 1 et 2 se trouvent sous presse actuellement et sortiront, j'espère, au commencement de la nouvelle année. Le manuscrit du numéro 3 sera envoyé à l'imprimerie après que l'autre volume l'aura quitté. L'éventualité que, à cause des circonstances actuelles, la publication des prochains fascicules devait se retarder trop longtemps, a été prévue par nous. Dans ce cas qui, j'espère, ne se présentera point, la Revue sera transférée à une autre maison de publication. [Absatz] L'article sur Gide et Rousseau paraîtra, s'il est prêt, dans le premier numéro de l'année 1940, qui probablement sera publié au commencement de l'été. Nous avons même songé si, vu les temps extraordinaires, il ne sera pas préférable de transformer la Revue pour l'année 1940 dans un seul volume qui réunirait toutes les contributions et toute la bibliographie. Mais tout ça n'est pas pressant, parce que le manuscrit du numéro 3 de l'année 1939 se trouve encore dans nos mains. Mais dès maintenant il importe de savoir si vraiment vous pouvez nous faire la joie de nous envoyer l'étude comparée dont vous parlez dans votre lettre du 30. [...] Il va sans dire que tout cela ne sont que des suggestions. Si vous aimez mieux concentrer toute votre énergie sur le Baudelaire, vous laisserez de côté aussi bien Rousseau que toute la littérature moderne, et vous ferez ce qui correspond le plus à vos préférences actuelles. [...] Je vous souhaite à vous, que vous trouverez la possibilité de continuer un travail, que déjà je regarde comme une des pages de l'histoire de notre Institut dont il peut être [le] plus légitimement fier de toutes.

81. BENJAMIN AN BRENTANO. PARIS, O. D. [Ende 1939] (Briefe, 827)

*Sie werden in diesen Tagen zwei Arbeiten von mir erhalten. Der »Baudelaire« ist eine erste Publikation, der andere über den Dichter folgen werden, wenn die Umstände es ermöglichen.*

82. BENJAMIN AN SCHOLEM. PARIS, 11. I. 1940 (Briefe, 847)

*Vor kurzem ist das Doppelheft der Instituts-Zeitschrift herausgekommen, das den Jahrgang 1939 inauguriert. Du findest darin zwei große Essays von mir [scil. »Über einige Motive bei Baudelaire« und die Jochmann-Einleitung, s. Bd. 2]. Natürlich werde ich Dir von ihnen Separata schicken sobald ich welche in Händen habe. Ich lege Dir aber dringend nahe, Dir dem ungeachtet das Heft zu kaufen oder sonstwie zugänglich zu machen. Persönlich bin ich daran zwiefach interessiert:*

*erstens wird Deine Propaganda für meine Produkte derart auf eine breitere Basis gestellt; zweitens wünsche ich Deine Meinung über den Aufsatz »Die Juden und Europa« zu erfahren.*

83. BENJAMIN AN GRETEL ADORNO. PARIS, 17. 1. 1940 (Briefe, 842-844)

*Ce qu'il y avait de plus réconfortant, ces temps derniers, c'était une magnifique lettre de Max en date du 21 [richtig: 22] décembre – lettre où il me demande de reprendre mes comptes-rendus sur les lettres françaises et où il s'informe en même temps du plan de mes travaux à venir. Je voudrais, ma chère Félicitas, que tu te charges à lui dire, provisoirement, combien la lecture de ses lignes m'a été précieuse et que tu lui communicates, en même temps, cette ébauche de réponse. Ce mot d'ébauche veut dire que je ne suis pas fixé encore sur le fond de la question: c'est à dire si je ferais mieux d'établir l'étude comparée de Rousseau et Gide ou bien d'aborder immédiatement la suite du Baudelaire. Ce qui détermine mon hésitation c'est l'appréhension d'être obligé de délaissier mon Baudelaire une fois que j'en aurais entamé la suite. C'est là un travail de grande halaine qu'il serait assez précaire de reprendre et délaissier à plusieurs reprises. C'est là pourtant le risque qu'il faudrait courir et qui m'est constamment présent dans mon petit réduit par le masque à gaz que je me suis procuré depuis peu – double déconcertant de cette tête de mort dont les moines studieux ornaient leur cellule. Voilà pourquoi je n'ai pas osé encore d'aborder à fond cette suite du Baudelaire qui décidément me tient plus à cœur que tout autre travail mais qui souffrirait mal d'être négligé – serait-ce même pour assurer la survie de son auteur. (Il est vrai, du reste, qu'il est très difficile sinon impossible d'aviser utilement à ce sujet, même dans la prise des suppositions. Il n'y a pas, pour moi, moyen de quitter Paris sans une autorisation préalable qui est très difficile à obtenir et qu'il ne serait, peut-être, pas même sage de demander puisque la possibilité d'y retourner ne me serait pas assurée du même coup.) [. . .] Ce n'est peut-être pas pure vanité si le dernier Cahier me paraît un des meilleurs que l'Institut a pu sortir au cours des dernières années. L'article de Max m'a profondément impressionné et je l'ai fait lire à tous ceux que je pouvais toucher.*

84. BENJAMIN AN HORKHEIMER. PARIS, 22. 2. 1940

*Je suis désolé que les circonstances ne me permettent pas de vous tenir, pour l'instant, aussi étroitement au courant de tous mes travaux que je le voudrais et que vous êtes en droit de l'exiger. Je viens d'achever un certain nombre de thèses sur le concept d'Histoire [s. 691-704]. Ces thèses s'attachent, d'une part, aux vues qui se trouvent ébauchées au chapitre I du »Fuchs« [s. Bd. 2]. Elles doivent, d'autre part, servir comme armature théorique au deuxième essai sur Baude-*

laire. [...] *J'espère qu'un reflet des efforts que je continue à consacrer, au cœur de ma solitude, à leur solution, ira vous parvenir à travers de mon »Baudelaire«.* – *L'élaboration de ces thèses m'ayant orienté de façon impérieuse vers la suite du »Baudelaire«, je vous demande la permission d'ajourner l'exécution de mon projet quant à »Rousseau et Gide«.*

85. ADORNO AN BENJAMIN. NEW YORK, 29. 2. 1940\*

Mit welchem Enthusiasmus ich Ihren Baudelaire gelesen habe, wissen Sie, und keine der telegraphischen und sonst abgekürzten Formeln, die darüber in Ihre Hand gekommen sind, ist im leisesten übertrieben. Das gilt für Max ebensowohl wie für mich. Ich glaube, es ist kaum eine Übertreibung, diese Arbeit als das Vollkommenste zu bezeichnen, was Sie seit dem Barockbuch und dem Kraus [s. Bd. 2] publiziert haben. Wenn ich manchmal ein schlechtes Gewissen hatte ob meiner nörgelnden Insistenz, dann hat sich dies schlechte Gewissen in eitel Stolz verwandelt, und daran sind Sie selber schuld – so dialektisch ist es nun einmal um unsere Produktion bestellt. Es ist schwer irgendein Besonderes hervorzuheben, so gleich nah ist in dieser Arbeit jedes ihrer Momente zum Mittelpunkt und so geglückt ist die Konstruktion. Sie werden aber erraten haben, daß das 8. und 9. Kapitel meine besonderen Lieblinge sind. Die Theorie des Spielers, wenn Sie die Metapher erlauben, ist die erste reife Frucht vom Totenbaum der Passagen. Welche trouvaille das Stück über die Aureole darstellt, muß ich Ihnen nicht erst erzählen. Lassen Sie mich nur noch ganz wenig festhalten. Die Theorie von Vergessen und Chok berührt sich aufs engste mit einigen meiner musikalischen Dinge, insbesondere was die Perzeption der Schlager anlangt: ein Zusammenhang, der Ihnen sicher nicht gegenwärtig war und der mich als Bestätigung um so mehr freut. Ich denke etwa an die Stelle über Vergessen, Erinnern und Reklame im Fetischaufsatz S. 342 [der »Zeitschrift für Sozialforschung«, Jg. 7, 1938]. Ähnlich erging es mir mit der Kontrastierung des Reflektorischen zur Erfahrung. Ich kann wohl sagen, daß alle meine Erwägungen zur materialistischen Anthropologie, seit ich in Amerika bin, um den Begriff des »reflektorischen Charakters« zentriert sind, und unsere Intentionen berühren sich hier wiederum aufs innigste: man könnte Ihren Baudelaire wohl als die Urgeschichte des reflektorischen Charakters bezeichnen. Ich hatte das Gefühl, daß Ihnen seinerzeit die Fetischismusarbeit, der einzige meiner deutschen Texte, der etwas von diesen Dingen festhält, nicht allzu sehr gefiel, seis weil das Mißverständnis des Kulturrettenden näher gelegt wird, als gut ist, seis, und das hängt damit

\* Erstdruck in: Adorno, Über Walter Benjamin, a. a. O., 157–161.

aufs engste zusammen, weil er als Konstruktion nicht ganz gelungen ist. Würden Sie mir aber die Liebe erweisen, den Aufsatz unter diesem Aspekt noch einmal anzusehen, und würde er vor Ihren Augen in die Fragmente zerfallen, in die er zerfallen muß, dann könnten Sie sich vielleicht mit einigen seiner Aspekte aussöhnen. Verzeihen Sie diese egoistische Wendung meiner Reaktion auf den Baudelaire, aber sie ist nicht reflektorisch, und es ist wohl geradezu eine Bürgschaft für die objektive Wahrheit eines solchen Textes, wenn er bei jedem Leser dessen eigentümlichste Anliegen zu betreffen scheint. [Absatz] Was ich etwa kritisch zum Baudelaire zu sagen hätte, fällt überhaupt nichts ins Gewicht. Ich deute es nur aus Gründen der inwendigen Registratur an: die Hereinnahme der Freudschen Theorie des Gedächtnisses als Reizschutz und ihre Anwendung auf Proust und Baudelaire scheint mir nicht vollkommen luzid. Das ungemein schwierige Problem liegt bei der Frage der Unbewußtheit des Grundeindrucks, die notwendig sein soll, damit dieser der *mémoire involontaire* und nicht dem Bewußtsein zufällt. Kann man von dieser Unbewußtheit wirklich reden? War der Augenblick des Schmeckens der Madeleine, aus dem Prousts *mémoire involontaire* hervorgeht, in der Tat unbewußt? Es will mir scheinen, daß in dieser Theorie ein dialektisches Glied ausgefallen ist und zwar das des Vergessens. Das Vergessen ist in gewisser Weise die Grundlage für beides, für die Sphäre der »Erfahrung« oder *mémoire involontaire*, und für den reflektorischen Charakter, dessen jähe Erinnerung selber das Vergessen voraussetzt. Ob ein Mensch Erfahrungen machen kann oder nicht, ist in letzter Instanz davon abhängig, wie er vergißt. Sie spielen auf diese Frage an in der Fußnote, in der Sie feststellen, daß Freud keine explizite Unterscheidung zwischen Erinnerung und Gedächtnis mache (ich lese die Fußnote als Kritik). Wäre es aber nicht die Aufgabe, den ganzen Gegensatz von Erlebnis und Erfahrung an eine dialektische Theorie des Vergessens anzuschließen? Man könnte auch sagen: an eine Theorie der Verdinglichung. Denn alle Verdinglichung ist ein Vergessen: Objekte werden dinghaft im Augenblick, wo sie festgehalten sind, ohne in allen ihren Stücken aktuell gegenwärtig zu sein, wo etwas von ihnen vergessen ist. Und es stellt sich die Frage, wieweit dies Vergessen das erfahrungsbildende ist, ich möchte sagen, das epische Vergessen und wieweit es das reflektorische Vergessen ist. Ich möchte heute nicht eine Antwort auf die Frage versuchen, sondern möchte sie nur so genau wie möglich stellen: auch aus dem Grunde, weil ich glaube, daß erst im Zusammenhang mit der Frage der Verdinglichung die Grundunterscheidung Ihres Aufsatzes ihre universale gesellschaftliche Fruchtbarkeit gewinnen wird. Ich muß dem kaum hinzufügen, daß es sich dabei für uns nicht darum handeln kann, das Hegelsche

Verdikt gegen die Verdinglichung nochmals zu wiederholen, sondern recht eigentlich um eine Kritik der Verdinglichung, d. h. um eine Entfaltung der widersprechenden Momente, die im Vergessen gelegen sind. Man könnte auch sagen: um die Unterscheidung von guter und schlechter Verdinglichung. Gewisse Stellen im Briefbuch wie die Einleitung zu dem Brief von Kants Bruder [s. Bd. 4, 156 f.], scheinen mir in diesen Zusammenhang zu weisen. Sie sehen, ich suche eine Verbindungslinie zwischen dem Jochmann [s. Bd. 2] und dem Baudelaire zu konstruieren. [Absatz] Das andere betrifft das Kapitel über die Aura. Ich bin der Überzeugung daß unsre besten Gedanken allemal die sind, die wir nicht ganz denken können. In diesem Sinn scheint mir der Begriff Aura noch nicht ganz »ausgedacht«. Man kann darüber streiten, ob er ausgedacht werden soll. Doch möchte ich immerhin auf einen Ansatz hinweisen, der nun wiederum mit einer anderen Arbeit und zwar diesmal dem Wagner und vor allem dessen unpubliziertem 5. Kapitel [s. jetzt Th. W. Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 13, hg. von Gretel Adorno und R. Tiedemann, Frankfurt a. M. 1971, 68–81] kommuniziert. Sie schreiben im Baudelaire S. 84 [entspricht 646 f.]: »Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.« Von früheren Formulierungen unterscheidet sich diese durch den Begriff des Belehrens. Ist er nicht ein Hinweis auf jenes Moment, das ich im Wagner der Konstruktion der Phantasmagorie zugrundegelegt habe, nämlich das Moment der menschlichen Arbeit. Ist nicht die Aura allemal die Spur des vergessenen Menschlichen am Ding und hängt sie nicht durch eben diese Art des Vergessens mit dem zusammen, was Sie Erfahrung nennen? Man möchte beinah soweit gehen, den Erfahrungsgrund, der den idealistischen Spekulationen zugrundeliegt, in der Bemühung zu sehen, diese Spur – und zwar eben an den fremd gewordenen Dingen – festzuhalten. Vielleicht ist der ganze Idealismus, so pomphaft er auch auftritt, selber nichts anderes als eine jener »Veranstaltungen«, deren Modell der Baudelaire so exemplarisch entwickelt. [...] Ich bin besonders glücklich, daß Ihnen der Judenaufsatz so sehr gefiel. Es ist keine Phrase, wenn ich Ihnen sage, daß mir in der Umgebung des Baudelaire und der Juden der Wagner [neben »Über einige Motive bei Baudelaire«, der Jochmann-Einleitung sowie Horkheimers »Die Juden und Europa« standen Adornos »Fragmente über Wagner« im Heft 1/2 des 8. Jgs. der »Zeitschrift für Sozialforschung«] nicht mehr ganz auf der Höhe scheint. Aber ich kann nur noch mit Max sagen: »Attendons patiemment la réorganisation des tramways.« [...] – Die Frage, ob es besser sei, erst den Gide in Angriff zu nehmen oder den Baudelaire abzuschließen, ist par distance sehr schwer zu beantworten. Zeitschriftstechnisch wäre der Gide praktischer, wo-



fern er nicht äußere Bedenken involviert. Es wäre wohl das Beste, wenn Sie sich über diesen Punkt mit Max verständigen würden.

86. BENJAMIN AN HORKHEIMER. PARIS, 23. 3. 1940

*Un de ces jours je vais m'attaquer à la suite du »Baudelaire«.*

87. BENJAMIN AN HORKHEIMER. PARIS, 6. 4. 1940

*Je voudrais terminer cette lettre aride en vous disant que je me suis tourné vers la suite du Baudelaire.*

88. BENJAMIN AN GRETEL ADORNO. PARIS, o. D. [April 1940]

*Im übrigen dienen die Reflexionen [scil. »Über den Begriff der Geschichte«, S. 691–704], so sehr ihnen der Charakter des Experiments eignet, nicht methodisch allein zur Vorbereitung einer Folge des »Baudelaire«. Sie lassen mich vermuten, daß das Problem der Erinnerung (und des Vergessens), das in ihnen auf anderer Ebene erscheint, mich noch für lange beschäftigen wird.*

89. BENJAMIN AN HORKHEIMER. PARIS, 5. 5. 1940

*Si rien d'imprévu ne s'y oppose je pourrais commencer dans les jours à venir de m'occuper sérieusement de la suite du »Baudelaire«.*

90. BENJAMIN AN ADORNO. PARIS, 7. 5. 1940 (Briefe, 848–854)

*Natürlich war (und bin) ich sehr glücklich über Ihre Stellung zu meinem »Baudelaire«. Sie wissen vielleicht, daß das Telegramm, das Sie mit Felizitas und Max gemeinsam an mich gesandt hatten, mir erst im Lager zukam, und welche Bedeutung es dort, monatelang in meinem psychischen Haushalt gehabt hat, ermessen Sie. [Absatz] Ich habe die Stellen über das regressive Hören, auf die Sie mich hinwiesen, nochmals gelesen und stelle die Übereinstimmung in der Tendenz unserer Untersuchungen fest. Es gibt kein besseres Beispiel der die Erfahrung zerstörenden Registrierung als die Zuordnung eines Schlagertextes zur Melodie. (Es zeigt sich hier, daß das Individuum seinen Stolz darein setzt, die Inhalte möglicher Erfahrung so zu behandeln wie die Administration die Elemente einer möglichen Sozietät.) Warum soll ich Ihnen verheimlichen, daß ich die Wurzel meiner »Theorie der Erfahrung« in einer Erinnerung aus der Kindheit finde. Meine Eltern machten an den Orten, wo wir auf Sommerwohnung waren, wie natürlich, mit uns Spaziergänge. Wir Geschwister waren zu zweit oder zu dritt. Der, an den ich hier denke, ist mein Bruder. Wenn wir von Freudenstadt, von Wengen oder von Schreiberhau aus irgendeines der obligaten Ausflugsziele besucht hatten, so pflegte mein Bruder zu sagen: »Da wären wir nun gewesen.« Das Wort hat sich mir unvergeßlich eingeprägt. (Es sollte mich übrigens wundern, wenn Sie mit*

Ihrer Vorstellung von meiner Ansicht Ihrer Arbeit über den Fetischcharakter im Recht wären. Sollte Ihnen hier nicht eine Verwechslung mit der über den Jazz [s. Hektor Rottweiler (Pseudonym von Adorno), *Über Jazz*, in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 5 (1936), 235–257; jetzt: *Moments musicaux*, Frankfurt a. M. 1964, 84–115] unterlaufen? Gegen diese letztere hatte ich Ihnen Einwände angemeldet. Der ersteren bin ich ohne Vorbehalt gefolgt. Sie ist mir gerade in der letzten Zeit in einigen Bemerkungen, die Sie dort, bei Gelegenheit Mahlers, zum »musikalischen Fortschritt« machen, recht gegenwärtig gewesen.) [Absatz] Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß das Vergessen, das Sie in die Diskussion der Aura einwerfen, von großer Bedeutung ist. Ich behalte die Möglichkeit einer Unterscheidung zwischen epischem und reflektorischem Vergessen im Auge. Betrachten Sie es bitte nicht als ein Ausweichen, wenn ich heute über diese Feststellung nicht hinausgehe. Ich hatte die Stelle im fünften Kapitel des Wagner, auf die Sie anspielen, deutlich im Gedächtnis. Aber wenn es sich in der Aura in der Tat um ein »vergessenes Menschliches« handeln dürfte, so doch nicht notwendig um das, was in der Arbeit vorliegt. Baum und Strauch, die belehnt werden, sind nicht vom Menschen gemacht. Es muß also ein Menschliches an den Dingen sein, das nicht durch die Arbeit gestiftet wird. Dabei möchte ich aber innehalten. Es scheint mir unvermeidlich, daß die von Ihnen aufgeworfene Frage mir im Verlauf meiner Arbeiten wiederbegegnen wird. (Ob schon in der Folge des »Baudelaire« weiß ich nicht.) Das erste wird dann sein, daß ich auf den locus classicus der Theorie des Vergessens zurückgehe, den für mich, wie Sie wohl wissen, der »Blonde Eckbert« [von Tieck] darstellt. [Absatz] Ich glaube, man braucht, um dem Vergessen das Seine zuzubilligen, den Begriff der *mémoire involontaire* nicht in Frage zu stellen. Die kindliche Erfahrung des Geschmacks der Madeleine, die Proust eines Tages involontairement wieder ins Gedächtnis tritt, war in der Tat unbewußt. Nicht wird es der erste Bissen in die erste Madeleine gewesen sein. (Kosten ist ein Bewußtseinsakt.) Wohl aber wird das Schmecken unbewußt in dem Maße als der Geschmack vertrauter wurde. Das »Wiederschmecken« des Herangewachsenen ist dann, natürlich, bewußt. [Absatz] Da Sie mich nach Maupassants »La nuit« fragen: Ich habe das wichtige Stück sehr genau gelesen. Es gibt ein Fragment des »Baudelaire« [nicht erhalten], das es behandelt, und das Sie ja wohl eines Tages sehen werden. (En attendant sende ich Ihnen mit vielem Dank durch das Pariser Büro den geliehenen Band [von Maupassant] zurück.) [Absatz] Was die Alternative Gide-Baudelaire betrifft, so ist Max so freundlich gewesen, mir die Wahl freizustellen. Ich habe mich für den »Baudelaire« entschieden; es ist dieser Gegenstand, der derzeit mir

als der intransigenteste vor Augen steht; seinen Forderungen zu genügen, ist mir am dringlichsten. Ich verhehle Ihnen nicht, daß ich ihm mich noch nicht mit der Intensität habe zuwenden können, wie ich es gewünscht hätte. Ein Hauptgrund davon ist die Arbeit an den Thesen [scil. »Über den Begriff der Geschichte«] gewesen, von denen in diesen Tagen einige Fragmente bei Ihnen eingehen werden. Diese stellen ihrerseits freilich eine gewisse Etappe meiner Reflexionen zur Fortsetzung des »Baudelaire« dar. Ich erhoffe mir für die nächsten Tage den Beginn einer hoffentlich kontinuierlichen Arbeitsperiode, die ich dieser Fortsetzung zuwenden werde.

Von *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* wurden *Der Flaneur* 1967 in der »Neuen Rundschau« (Jg. 78, 549–574) und *Die Moderne* 1968 in der Zeitschrift »Das Argument« (Nr. 46, Jg. 10, 44–73) zum erstenmal publiziert; der vollständige Text, vereinigt mit *Über einige Motive bei Baudelaire*, erschien 1969 in Buchform (s. Walter Benjamin, Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Zwei Fragmente, hg. von R. Tiedemann, Frankfurt a. M. 1969). Alle drei Veröffentlichungen besorgte Rolf Tiedemann. Eine ältere, handschriftlich überlieferte Fassung der Arbeit *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* gab 1971 Rosemarie Heise heraus (s. Walter Benjamin, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, hg. von R. Heise, Berlin, Weimar 1971). – Seinen Plan, das Baudelaire-Buch abzuschließen, hat Benjamin nicht verwirklichen können. Zunächst schob die Arbeit an den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* sich vor eine Fortsetzung des »Baudelaire«, dann wurde sie durch die Flucht vor den Nazitruppen verhindert, die Benjamin in den Tod trieben. Wie er den Plan des Baudelaire-Buches nach Abschluß von *Über einige Motive bei Baudelaire* – einer Arbeit, welche Adorno »eines der großartigsten geschichtsphilosophischen Zeugnisse der Epoche« (Adorno, Über Walter Benjamin, a. a. O., 10) nannte – sich dachte, bezeugen eindringlich die Briefe vom 1. und 6. August 1939, der erste an Horkheimer, der andere an Adorno gerichtet (s. 1123 f. und 1124 f.); sie involvieren eine erhebliche Revision des ursprünglichen Planes, der am 28. 9. 1938, zusammen mit *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, Horkheimer übersandt worden war (s. 1089–1092). Ob in dem zwei Monate später, am 30. 11. 1939 an Horkheimer gerichteten Brief (s. 1126 f.) ein nochmaliges Änderungsvorhaben angekündigt wurde, dürfte kaum mit Sicherheit sich entscheiden lassen. Jedenfalls ist im August 1939 von *Über einige Motive bei Baudelaire* immer noch als von dem zweiten Abschnitt des mittleren Teils des Baudelaire-Buches die Rede; wie das Buch insgesamt dreiteilig bleiben sollte, so sollte der zweite Teil seinerseits aus drei Abschnitten bestehen: dem

ersten Abschnitt dieses zweiten Teils – in *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* dem Abschnitt *Die Bohème* entsprechend – waren jetzt die *Motive der Passage, des noctambulisme, des Feuilletons*, sowie die *theoretische Einführung des Begriffs der Phantasmagorie* [...] vorbehalten, dem dritten Abschnitt – in der älteren Fassung der *Moderne* entsprechend – das *Motiv der Spur, des Typs, der Einfühlung in die Wareenseele* (s. 1124). Ob für den ersten und den letzten Teil des Buches die alten Themen von 1938 – *Baudelaire als Allegoriker* sowie *Die Ware als poetischer Gegenstand* (s. 1091) – weiterhin in Kraft blieben, wird von Benjamin nicht ausdrücklich gesagt, es darf aber vermutet werden. Im November 1939 dann heißt es plötzlich, daß insgesamt nur noch zwei Kapitel zu schreiben seien, welche gemeinsam mit *Über einige Motive bei Baudelaire* das ganze Buch bereits ausmachen würden (s. 1127). Wie immer es damit sich verhalten mag: sei es, daß Benjamin in diesem unmittelbar nach der Rückkehr aus dem Internierungslager geschriebenen Brief nur lax formuliert hat, sei es, daß der Plan des Baudelaire-Buches tatsächlich dessen drastische Reduzierung vorsah – zur Niederschrift weiterer Teile des Buches ist Benjamin nicht mehr gekommen. Doch enthalten die *Zentralpark*-Fragmente, wohl auch die Aufzeichnungen des Passagen-Konvoluts J reiches Material, das fraglos in die ungeschriebenen Teile des Baudelaire-Buches einzugehen bestimmt war. Auch von diesem gilt, was Adorno vom Passagenwerk selber sagte: daß durch Benjamins »Tod, der den Abschluß eines großen Werkes unterbrach, die Philosophie um das Beste gebracht worden [ist], was sie überhaupt hätte erhoffen können« (Adorno, Über Walter Benjamin, a. a. O., 73).

Die Aufzeichnungen und Entwürfe zum »Baudelaire«, die neben dem *Zentralpark* im Nachlaß vorhanden sind, gehören – anders als der *Zentralpark* – wenn überhaupt, dann nur zum geringsten Teil zu den Vorarbeiten der geplanten Fortsetzung des Buches; die meisten stellen Vorarbeiten zu *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* und zu *Über einige Motive bei Baudelaire* dar.

1. Wahrscheinlich am frühesten zu datieren ist ein Konvolut mit Annotationen zu einzelnen Gedichten der »Fleurs du mal« und Exzerpten aus ihnen. Man möchte sich vorstellen, daß Benjamin bei der Vorbereitung der Baudelaire-Arbeit das Hauptwerk des Dichters durchging und dabei zu bestimmten Gedichten, oft nur zu einzelnen Versen erste Einfälle notiert hat; die Annotationen und Exzerpte könnten dann 1937 oder Anfang 1938 entstanden sein. Sie wurden auf

kleinen, lesezeichenartigen Blättern gelben Papiers im Format 13,5 x 5,2 cm niedergeschrieben. Am Kopf jeden Blattes findet sich der Titel des Baudelaireschen Gedichts, dem die Notiz gilt oder aus dem das Exzerpt stammt; für jedes Gedicht wurde ein neues Blatt verwendet, das in der Mehrzahl der Fälle nur zu einem Teil auf der Vorderseite, in selteneren Fällen beidseitig beschrieben worden ist. Zahlreiche Blätter sind mit Signa in verschiedenen Farben versehen, deren Bedeutung nicht erkennbar ist und die beim folgenden Abdruck unberücksichtigt bleiben. Der Abdruck erfolgt in der Reihenfolge, in der die Gedichte in der von Benjamin benutzten Baudelaire-Ausgabe – der von Y.-G. Le Dantec besorgten ersten Auflage in der Bibliothèque de la Pléiade von 1931 – sich finden. Von Benjamin gestrichene Stellen wurden in geschweifte Klammern gesetzt.

〈Annotationen zu Gedichten Baudelaires〉

*Au lecteur*

*Dieses Gedicht sammelt die Leser wie eine Kamarilla um sich. Es tritt somit in einer ganz ungewöhnlichen Haltung an sie heran.*

»Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons / Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes.«

*Wenn Baudelaire die Verworfenheit und das Laster schildert, so begreift er sich immer mit ein. Er kennt die Geste des Satirikers nicht. (Allerdings betrifft das nur die fleurs du mal.)*

*Bénédiction*

*Das Gedicht ist ganz dem Gedanken der Passion der männlichen Sexualität zu unterstellen.*

»Et s'enivre en chantant du chemin de la croix.«

»Et les vastes éclairs de son esprit lucide / Lui dérobent l'aspect des peuples furieux«: Apollinaire.

»Et je tordrai si bien cet arbre misérable, / Qu'il ne pourra pousser ses boutons empestés!« Das Pflanzenmotiv des Jugendstils, und seine Linie erscheint hier, und gewiß nicht an der nächstliegenden Stelle.

*Die Geberde des Segnens mit senkrecht erhobenen Händen, bei Fidus (auch im Zarathustra?) – eine Träger-Geberde.*

*Bohémiens en voyage*

»Cybèle, qui les aime, augmente ses verdure« – nichts könnte den erstickenden Staub der Landstraße sicher[er] andeuten als dieser Vers, in dem Cybèle vor einer Sisypheusaufgabe zu stehen scheint.

»L'empire familial des ténèbres futures«, vgl. *Obsession*: »Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles / Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers, / Des êtres disparus aux regards familiers.«

Cybèle – nach Brechts schöner Übersetzung: Cybele, die sie liebt, legt mehr Grün vor.

*Je l'adore à l'égal*

»Tu me parais, ornement de mes nuits, / Plus ironiquement accumuler les lieues / Qui séparent mes bras des immensités bleues.« Auslöschen des Scheins. – Hierzu: »Et le visage humain, qu'Ovide croyait façonné pour refléter les astres, le voilà qui ne parle plus qu'une expression de férocité folle, ou qui se détend dans une espèce de mort.« (Fusées IV [richtig: III])

*Tu mettrais l'univers*

»Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques / Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques, / Usent insolemment d'un pouvoir emprunté.« Auslöschen des Scheins.

»Machine aveugle et sourde, en cruautés féconde!«, vgl. le vin de l'assassin: »Cette crapule invulnérable / Comme les machines de fer / Jamais, ni l'été ni l'hiver, / N'a connu l'amour véritable« und Danse macabre: »L'élégance sans nom de l'humaine armature«.

*Le Balcon*

Proust: »Bien des vers du »Balcon« de Baudelaire donnent aussi cette impression de mystère.«

*Le Portrait*

Die Kraft und Präzision ist bemerkenswert, mit der überkommene Allegorien bisweilen in der Dichtung von Baudelaire sich bewegen. So le Temps in diesem Sonett.

*Réversibilité*

»Connaissez-vous ... / ... Les vagues terreurs de ces affreuses nuits / Qui compriment le cœur comme un papier qu'on froisse?«

*Confession*

»Des chats ... / ... comme des ombres chères, / Nous accompagnaient lentement.«

*Harmonie du soir*

Baudelaire bemerkt bei Poe »des répétitions du même vers ou de plusieurs vers, retours obstinés de phrases qui simulent les obsessions de la mélancolie ou de l'idée fixe.« (Nouvelles notes sur Edgar Poe, Nouv Hist Extraord, [Paris 1886] p. 22.)

*Chant d'automne*

I gehört zu den seltenen Gedichten, die gleichen Abstand von der Frau, von der Stadt und vom Tode bewahren; daher wohl sein besonders glückliches Gleichgewicht.

*A une dame créole*

»... des airs noblement maniérés.«

*Le mort joyeux*

»O vers! noirs compagnons sans oreille et sans yeux« – Sympathie mit den Schmarotzern.

*Spleen I*

»Pluviose« – das Gedicht enthält verborgen wie die entseelten Massen der großen Stadt und das hoffnungslos entleerte Dasein des Einzelnen einander zum Komplement werden. Für das erste stehen der cimetiére und die faubourgs – Massenansammlungen der Städtebewohner; für das zweite der valet de cœur und die dame de pique.

Die erste Strophe enthält die Konfiguration, die jeder dichterischen Evokation von Paris bei Baudelaire zu grunde liegt: die hoffnungslose Hinfälligkeit der großen Stadt.

*Spleen II*

Versteinering oder Verholzung des Lebendigen, die Einfühlung des Lebendigen in d[ie] tote Materie hat gleichzeitig aufs stärkste die Phantasie von Flaubert beschäftigt (vgl. Artikel in der Revue de Paris (?)).

Diese Tendenz ist dem Fetischismus verwandt: »Désormais tu n'es plus, ô matière vivante! / Qu'un granit entouré d'une vague épouvante, / Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux.«

»Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées, / Où gît tout un fouillis de modes surannées«, vgl. Recueillement: »Vois se pencher les défuntes Années, / Sur les balcons du ciel, en robes surannées«.

Die années profondes der vie antérieure sind als neigeuses années die gleichen, die den spleen nähren.

*Spleen IV*

(bis zur vierten Strophe einschließlich) Der spleen ist das Gefühl, das der Katastrophe in Permanenz entspricht. In der Tat ist die Fortdauer des Bestehenden die Katastrophe. Das jeweils Moderne fügt sich dieser Fortdauer auf vorzügliche Weise ein. Was ihr als Katastrophe erscheint, ist die Krise. Der Geschichtsverlauf, wie er sich unter der Herrschaft der Krisen B[audelaire] darstellt, ist ein Umlauf, dem des Kaleidoskops vergleichbar, in dem bei jeder Drehung alles Geordnete zu einer neuen Ordnung zusammenstürzt. (coup d'état von Napoleon III!) Er erkannte nicht, daß die Begriffe der Herrschenden allemal die Spiegel sind, dank deren das Bild einer »Ordnung« zustande kommt. –

Der Himmel, der von den Glocken angefallen wird, ist der, in dem sich die Spekulationen von Blanqui bewegten.

## Obsession

{Selten hat Baudelaire seine Verwandtschaft mit Poe tiefer anklingen lassen als in der letzten Terzine dieses Gedichts.}

Das Erschrecken in der Natur wird hier – als sei jenes das geläufige – mit dem Erschrecken des Städters vor einer Konfiguration im Straßensbild: der Kathedrale – verglichen.

Zu den regards familiers (die sehr an Poe erinnern): es sind vor allem die souvenirs, die als familiers auftreten.

## Le goût du néant

Der Dichter hat seine Wohnstatt im Abgrunde aufgeschlagen: »Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur, / Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute.«

## Horreur sympathique

Die Vorstellungen wandeln am Melancholiker nach der Art einer Prozession langsam vorüber. Das Bild, im übrigen typisch in diesem Symptomzusammenhang[,] ist bei Baudelaire nicht häufig zum Kanon der Phantasie geworden. Eine der seltenen Stellen: [»]Vos vastes nuages en deuil / Sont les corbillards de mes rêves.[«]

Der [»]ciel bizarre et livide[«] ist der Meryonsche.

## L'irrémissible

Zieht man zu diesem Gedicht »Un jour de pluie« heran, das von Mouquet Baudelaire zugeschrieben wird, so wird es ganz deutlich, wie es das Ausgeliefertsein an den Abgrund ist, das Baudelaire inspiriert und wo dieser sich eigentlich auf tut. Die Seine lokalisiert den jour de pluie in Paris. Es heißt: »Dans un brouillard chargé d'exhalaisons subtiles / Les hommes enfouis comme d'obscurs reptiles, / Orgueilleux de leur force, en leur aveuglement, / Pas à pas sur le sol glissent péniblement.« (I, p. 212) Im Irrémédiable ist dieses pariser Straßensbild eine unter den allegorischen Visionen des Abgrundes geworden, die der Schluß als »emblèmes nets« bezeichnet: »Un malheureux ensorcelé / Dans ses tâtonnements futiles, / Pour fuir d'un lieu plein de reptiles, / Cherchant la lumière et la clé.«

Villiers de l'Isle-Adam spricht von diesem Gedicht – Brief an Baudelaire – als »commençant dans une profondeur hégélienne«.

Crépet zitiert zu dem Gedicht aus den Soirées de Saint-Petersbourg: »Ce fleuve qu'on ne passe qu'une fois; ce tonneau des Danaïdes toujours rempli et toujours vide; ce foie de Titye, toujours renaissant sous le bec de l'autour qui le dévore toujours ... sont autant d'hiéroglyphes parlant sur lesquels il est impossible de se méprendre.«



## L'Horloge

Das Gedicht geht in der allegorischen Behandlung besonders weit. Um das Sinnbild der Uhr – die in der Hierarchie der Embleme einen höchsten Rang einnimmt – gruppiert es die Lust, das Jetzt, die Zeit, den Zufall, die Tugend und die Reue.

Das Bewußtsein der leer verrinnenden Zeit und das *taedium vitae* sind die beiden Gewichte, die das Räderwerk der Melancholie in Gang halten. Insofern entsprechen die letzten Gedichte des Zyklus *spleen* et *idéal* und *la mort* einander genau.

»Il me semblait que dans mon cerveau était né ce quelque chose dont aucuns mots ne peuvent traduire à une intelligence purement humaine une conception même confuse. Permets-moi de définir cela: vibration du pendule mental. C'était la personnification morale de l'idée humaine abstraite du Temps . . . C'est ainsi que je mesurai les irrégularités de la pendule de la cheminée et des montres des personnes présentes. Leurs tic tac remplissaient mes oreilles de leurs sonorités. Les plus légères déviations de la mesure juste . . . m'affectaient exactement comme, parmi les vivants, les violations de la vérité abstraite affectaient mon sens moral.« Poe: *Colloque entre Monos et Una* (Nouv Hist Extraordinaires [Paris 1886] p 336/37)

cf zu Sylphe das »*théâtre banal*« in *L'irréparable*; wie auch zur Auberge die Auberge im gleichen Gedicht.

Das Entscheidende an diesem Gedicht ist, daß die Zeit entleert ist.

{Proust spricht von dem »*étrange sectionnement du temps*« bei Baudelaire.}

## Paysage

Die *tableaux parisiens* beginnen mit einer Transfiguration der Stadt. Das erste und zweite, wenn man will auch das dritte Gedicht wirken darin zusammen. Le Paysage ist das *tête à tête* der Stadt mit dem Himmel. In den Horizont der Lichter ist hier von der Stadt nichts eingetreten als das *atelier qui chante et qui bavarde*, les *tuyaux*, les *clochers*.

In le Soleil tritt das *faubourg* dazu; nichts von der eigentlichen Masse der Stadt ragt in die ersten drei Gedichte der *tableaux parisiens* hinein. Das vierte beginnt mit der Beschwörung des Louvre. Sie aber geht – mitten in der Strophe – sogleich in die Klage über die Hinfälligkeit der großen Stadt über.

Der *Crépuscule du matin* entspricht dem Paysage wie das Schluchzen dem Lächeln.

*Le Cygne*

Die erste Strophe von *le cygne II* hat die Bewegung einer zwischen Moderne und Antike hin und her schaukelnden Wiege.

Vom Ende von I meint Proust, daß es à plat fällt.

Vgl zu der wiegenden Bewegung: »Concevoir un canevas pour une bouffonnerie lyrique ou féerique, pour pantomime . . . Noyer le tout dans une atmosphère anormale et songeuse, – dans l'atmosphère des grands jours. Que ce soit quelque chose de berçant.« (Fusées XXII.)

Vielleicht sind diese großen Tage Tage der Wiederkehr (etwa der Antike in der Moderne). Proust sagt zu den Rahmengedichten: »Le moi de Baudelaire est un étrange sectionnement des temps où seuls de rares jours notables apparaissent; ce qui explique les fréquentes expressions telles que ›Si quelque soir‹ etc.«

Baudelaire gibt – wo? – das dritte Buch der *Æneis* als Quelle des *Cygne* an (vgl. [Alphonse] Siché [La vie des ›Fleurs du mal‹, Amiens 1928] p 104).

*Les petites vieilles*

Es gibt in den *Fleurs du mal* keine Stelle, in denen Baudelaire so von Kindern spricht wie in der fünften Strophe von I »Ils ont les yeux divins de la petite fille / Qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit« – um diese Ansicht des Kindes zu gewinnen, nimmt der Dichter den längsten Weg, den Weg über das Alter.

II dont le souffleur / Enterré sait le nom – das kommt aus der Welt Poes. Hierzu *Remords posthume*.

Proust zu: »Versent quelque héroïsme au cœur des citadins« [:] »Il semble impossible d'aller au delà.«

Die Stelle »Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements« ist schwerlich besser zu exemplifizieren als durch die Beschreibung der Menge bei Poe.

»des yeux . . . / Luisants comme ces trous où l'eau dort dans la nuit.«  
Verlöschen des Scheins. Das brechende Auge ist das Urphänomen der »Perte d'auréole«.

III »Et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre.« Die zweite Vershälfte fällt dem Ton nach in sich zusammen; sie steht demnach prosodisch durchaus im Widerspruch zu dem was sie sagt. Dies ein sehr baudelairescher procédé.

*A une passante*

Motiv aus *Champavert* von Petrus Borel [d'Hauterive]. Die betreffende *Novelle* heißt »Dina la belle juive.« (J 26 a, 3) [Die *Sigle* bezieht sich auf das Manuskript des *Passagenwerkes*, s. Bd. 5.]

*Le squelette laboureur*

In diesem Gedicht ist das chthonische Paris selbst wie ein Buch aufgeschlagen.

»la Beauté« erscheint durch den bestimmten Artikel nüchtern und heimatlos. Sie ist zur Allegorie ihrer selbst geworden.

*Le crépuscule du soir*

Die Stadt selber nimmt das Gesicht des Abgrunds, der alten Nacht an, in der das Leben mit dem Tode identisch ist.

## »la soupe parfumée«

Schluß des Gedichts: die Muse selbst, die sich vom Dichter abkehrt, um die Worte [vielleicht auch: Werke] der Inspiration vor sich hinzuflüstern.

Die um Feierabend übervölkerten Straßen sind in der gleichen Weise geschildert wie die menschenleeren des *crépuscule du matin*: mosaikartig in kleinsten Verseinheiten.

Die Dämonen dieses Gedichts kommen bei Georg Heym [s. G. Heym, *Dichtungen und Schriften*, hg. von Karl Ludwig Schneider, Bd. 1: *Lyrik*, Hamburg, München 1964, 187] als »die Dämonen der Städte« vor; bei ihm führen sie schon die Katastrophe herauf:

»Doch die Dämonen wachsen riesengroß.

Ihr Schläfenhorn zerreißt den Himmel rot.

Erdbeben donnert durch der Städte Schoß

Um ihren Huf, den Feuer überloht.«

In keinem der beiden *crépuscule*-Gedichte erscheint ein Ich.

Eunery et Lemoine: *Paris la nuit* (A 4 a, 1) [s. Bd. 5]

[>] Les cafés se garnissent

De gourmets, de fumeurs,

Les théâtres s'emplissent

De joyeux spectateurs.

Les passages fourmillent

De badauds, d'amateurs,

Et les filous frétille

Derrière les flâneurs.«

*Le jeu*

Es gibt wenige Gedicht[e], in denen der »abîme« minder stark zur Geltung kommt als in diesem. Er verliert hier[,] wo er nahezu eine Redefigur ist, viel von seiner Bedeutung.

*L'amour du mensonge*

Aus einem Brief an Alphonse de Calonne: »Le mot royal facilitera pour le lecteur l'intelligence de cette métaphore qui fait du souvenir une couronne de tours, comme celles qui inclinent le front des déesses de maturité, de fécondité et de sagesse.«

*Auslöschung des Scheins durch seine Verherrlichung in der Lüge.*

*Je n'ai pas oublié  
Die Sonne als Vatersymbol*

*La servante au grand cœur  
Die vaterlose Familie, deren Bild im Namen eines Grabes beschworen wird.*

*In der ersten Zeile liegt auf den Worten »dont vous étiez jalouse« nicht der Ton, den man erwarten sollte. Von jaloux zieht sich die Stimme gleichsam zurück. Und diese Ebbe der Stimme ist etwas höchst kennzeichnendes für Baudelaire.*

*Brumes et pluies  
Es muß überraschen, dieses Gedicht in den tableaux parisiens zu finden. Es legt ländliche Bilder nahe. Aber seine Landschaft ist wohl nur die der im Nebel ertränkten Stadt. Das Wetter ist über die Stadt Herr geworden. Es ist der Kanevas, auf den sich der ennui am liebsten sticket.*

*Man denke an Daumier, bei dem der Regenschirm das Emblem des Spießers ist. Dramon: Les héros et les pitres p 304: »Le parapluie sur lequel s'appuie cet être assifié[?], inerte ... qui attend l'omnibus, exprime je ne sais quelle idée de pétrification absolue.«*

*Diese Stadt ist ganz fremd geworden, »verfremdet«. Sie ist in nichts mehr Heimat. Jedes Bett in ihr ist ein lit hasardeux. (vgl »Lesebuch für Städtebewohner [«] [von Brecht])*

*Hierzu »La plaine-octobre« in den Poésies de Joseph Delorme (von Baudelaire gegen Sainte-Beuve am 15 janvier 1866 erwähnt): »Oh! que la plaine est triste autour du boulevard!«*

*Rêve parisien  
Vgl das univers in De Profundis clamavi: »Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois, / Et les six autres mois la nuit couvre la terre; / C'est un pays plus nu que la terre polaire; / – Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois!«*

*Von Brecht als Phantasmagorie der Weltausstellung gedeutet.  
Phantasie von den stillgelegten Produktivkräften.*

*Le crépuscule du matin  
Das Lächeln und das Schluchzen sind die beiden Spiegel, in denen der Mensch da, wo er sich schon der sprachlosen Kreatur genähert hat, den Abglanz der Sprache auffängt. Die Abbildung dieser mimetischen Erscheinungen ist in Baudelaires Gedichten sehr häufig und die eigentliche Figur ihrer »Spiritualität«. Le crépuscule du matin ist das Aufschluchzen des Erwachenden, im Stoffe, in der Materie einer Stadt nachgebil-*

det. Die Beschreibung darin geht nirgend darauf aus, ihres Gegenstandes habhaft zu werden; ihre Aufgabe ist allein, die Erschütterung dessen zu verbergen, der sich von neuem aus der Hüt des Schlafes gerissen fühlt. Wolkenformen des Menschengesichts: Lächeln, Schluchzen.

Rivière: »Chaque vers du »Cr d M«, sans cris, avec dévotion évoque une infortune.[«]

Nach Prarond um 1843 – wie je n'ai pas oublié und la servante au grand cœur[.]

Das Einsetzen mit dem Zapfenstreich trägt ungemein zur Vernichtung der Aura bei. Im übrigen muß man sich dabei vergegenwärtigen, daß unter Napoléon III noch das Innere der Stadt mit Garnisonen belegt war.

L'âme du vin

Die »refrains des dimanches« im vin.

»ce frêle athlète de la vie« – das ist der Sohn des Arbeiters. Eine unendlich traurige Korrespondenz von Moderne und Antike.

Le vin des chiffonniers (a)

Der chiffonnier die provokatorischste Figur menschlichen Elends, Lumpenproletarier im wörtlichen Sinne. vgl »Du vin et du haschisch«: »Voici du homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance.« (I p 249/250) Baudelaire erkennt sich, wie man aus dieser Schilderung sieht, im Lumpensammler wieder.

»On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,

Buttant, et se cognant aux murs comme un poète,

Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,

Epanche tout son cœur en glorieux projets.«

Das Gedicht desavouiert kraftvoll die reaktionären Bekenntnisse Baudelaires. Die Literatur über den Dichter ist an ihm vorübergegangen. Es spricht vieles dafür, daß dies Gedicht geschrieben wurde als Baudelaire sich zum beau utile bekannte. Genaues läßt sich darüber nicht ausmachen, da es zuerst in der Originalausgabe erschienen ist. »Le vin de l'assassin« wurde 1848 zuerst publiziert (in l'écho des marchands de vin!!).

Man vergleiche Sainte-Beuve (Vie Poésies et Pensées de Joseph Delorme Paris 1863 II p 193 Dans ce cabriolet)

»Dans ce cabriolet de place j'examine  
 L'homme qui me conduit, qui n'est plus que machine,  
 Hideux, à barbe épaisse, à longs cheveux collés:  
 Vice et vin et sommeil chargent ses yeux soulés.  
 Comment l'homme peut-il ainsi tomber? pensais-je,  
 Et je me reculais à l'autre coin du siège.«

Es folgt dann nur die Frage an sich selbst, ob seine Seele nicht ähnlich verwahrlost sei wie der Körper des Kutschers. – Baudelaire hebt dieses Gedicht in seinem Brief vom 15. januar 1866 an Sainte-Beuve hervor.

Traviès zeichnete um diese Zeit berühmte chiffonniers.

Le vin des chiffonniers (b)

»Nous avons qu'enqu' radis,  
 Pierre, il faut fair' la noce;  
 Moi, vois-tu, les loudis  
 J'aime à rouler ma bosse.  
 J' sais du vin à six ronds  
 Qui n'est pas d' la p'tit' bière,  
 Pour rigoler montons,

Montons à la barrière.« H. Goudon de Genouillac: Les refrains de la rue de 1830 à 1870 Paris 1879 p 56

»Croyez-moi, le vin des barrières a sauvé bien des secousses aux charpentes gouvernementales.« Edouard Foucaud: Paris inventeur Physiologie de l'industrie française Paris 1844 p 10

Le vin du solitaire

»cri lointain de l'humaine douleur« – ist hier nicht beiläufig zu verstehen gegeben, daß der Schmerz ein Unterscheidendes des Menschen ist? cf Bénédiction [Strophe] 17, [Verse] 1/2

{Lesbos}

{Die Geschichte der Sappho nachlesen}

Le vin des amants

»sur l'aile du tourbillon intelligent« – naheliegend, hier eine Reminiscenz aus Fourier anzuehmen. »Les tourbillons de mondes planétaires si mesurés dans leur marche qu'ils parcourent à minute nommée des milliards de lieues, sont à nos yeux le sceau de la justice divine en mouvement matériel.« (Fourier: Théorie en concret ou positive p 320) E Silberling: Dictionnaire de philosophie phalanstérienne Paris 1911 p 433

Die verborgene Konstruktion dieses Gedichts beruht darauf, daß erst spät das nun doppelt überraschende Licht auf die in Rede stehende Situation fällt: der Rausch, den die Liebenden dem Wein zu verdanken

haben, ist ein Rausch in der Morgenstunde. »dans le bleu cristal du matin« – das ist die 7te Zeile des 14zeiligen Gedichts.

### La Destruction

Dieses Gedicht enthält von allen Baudelaireschen wohl die gewaltigste Beschwörung des allegorischen Ingeniums. Der *appareil sanglant de la Destruction*, den es ausbreitet, ist das Werkzeug, mit dem die Allegorie selber die Dingwelt zu den zertrümmerten und entstellen Bruchstücken macht, über deren Bedeutungen sie dann Herrin ist.

Es fügt sich gut dazu, daß dieses Sonett auf schwer ergründliche Art den Eindruck erweckt, es sei selbst ein Bruchstück.

*Le Démon* »Je ... le sens qui brûle mon poumon / Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.« Diese physiologische Präzision ist merkwürdig; ein solcher Wunsch wird als unerfüllbar gedacht werden müssen.

Entseelung der Frau: »Parfois il prend, sachant mon grand amour de l'Art, / La forme de la plus séduisante des femmes.«

Der Schluß des Gedichtes stellt das Bild der erstarrten Unruhe. (vgl. Keller: Verlorenes Recht, verlorenes Glück: »War wie ein Medusenschild / der erstarrten Unruh Bild.«)

### Une martyre

Beziehungsreich durch die Stelle, die ihm unmittelbar hinter *La destruction* zukommt. An dieser Märtyrerie hat die allegorische Intention ihr Werk vollzogen: sie ist zerstückelt. – Die beiden Schlußverse beschwören – wie schemenhaft – einen »Tute[u]r«. Er bleibt *Vignette*, *remarque* im Sinne der Graphik, die echte Intention, die hier am Werke gewesen ist, nur um so nachdrücklicher bezeichnend.

In den Umkreis dieser Intention gehört das Andenken und so ist es in den machtvollen Versen festgehalten: »Un bas rosâtre, orné de coins d'or, à la jambe, / Comme un souvenir est resté.«

Die Natur ist ins Makartinterieur hineingewandert: [»]Un cadavre sans tête épanche, comme un fleuve, / ... Un sang rouge ... dont la toile s'abreuve / Avec l'avidité d'un pré. / ... La tête ... / Sur la table de nuit, comme une renoncule, / Repose; et, vide de pensers, / Un regard vague et blanc comme le crépuscule / S'échappe des yeux révoltés.«

### La Béatrice

»intéresser au chant de ses douleurs / Les aigles, les grillons, les ruisseaux et les fleurs« – allegorische Zerstreung.

Die *nuage en plein midi*, in der Dämonen hausen, ist eine Vorstellung aus der nächsten Nachbarschaft von Meryon.

### Un voyage à Cythère

»– Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage / De contempler

*mon cœur et mon corps sans dégoût!*« Hierzu: »Le Dandy doit aspirer à être sublime, sans interruption. Il doit vivre et dormir devant un miroir.« (Mon cœur mis à nu V) Baudelaires Physiognomie des [sic] des Mimen.

### *Les litanies de Satan*

»La gouquette des fils du diable« war ein Cénacle nach 1839.

### *La mort des amants*

In diesem Gedicht weben die correspondances fast ohne jeden Einschlag der allegorischen Intention. Schluchzen und Lächeln treten in den Terzinen fast unmittelbar zusammen.

Villiers de l'Isle-Adam sieht darin – Brief an Baudelaire – dessen théories musicales angewandt.

### *La fin de la Journée*

»La nuit voluptueuse monte, / Apaisant tout, même la faim.« {Auslöschen des Scheins.}

Wetterleuchten der sozialen Konflikte am Nachthimmel.

### *Le voyage*

Vom Schluß des Zyklus meint Proust merkwürdigerweise, daß er à plat fällt.

Imitatio Christi: »Quid potes alibi videre, quod hic non vides? Ecce coelum, et terra, et omnia elementa: nam ex istis omnia sunt facta.«

Der Traum von der Ferne gehört der Kindheit an. Der Reisende hat das Entfernte gesehen, aber den Glauben an die Ferne hat er verloren.

Baudelaire – der Melancholiker, den sein Stern in die Ferne weist. Aber er ist ihm nicht gefolgt. Ihre Bilder erscheinen in seinen Gedichten nur als Inseln, die aus dem Meer der Vorvergangenheit oder des pariser Nebels auftauchen. Übrigens ist es der Leib der geschändeten Negerin, in dessen Gestalt diese Ferne sich dem zu Füßen legte, was Baudelaire nahe war: dem Paris des second empire.

### *Lesbos*

Sollte die eigentümliche Flug- und Schwebekraft dieses Gedichts ihren Grund nicht darin haben, daß hier der Abgrund nicht als Bild auftaucht, sondern vielmehr den Kanon der gesamten Gestaltung abgibt. Lesbos ist in der Tiefe des Abgrunds selbst gelegen, von ihm hebt sich bis an den Rand der Kluft der [»]cri de la tourmente que poussent vers les cieux ses rivages déserts«.

Baudelaire baut Strophen dort, wo sie zu errichten beinahe unmöglich scheinen sollte: »Cœurs ambitieux, / Qu'attire loin de nous le radieux sourire / Entrevu vaguement au bord des autres cieux!«



*Delphine et Hippolyte*

»*Ses bras vaincus, jetés comme de vaines armes*« – Proust sagt, die Zeile sei wie aus dem *Britannicus*.

*Vers pour le portrait du Daumier*

Es wäre ein Irrtum, bei Baudelaire über dem Einschlag barocker Natur den mittelalterlichen zu übersehen. Er ist schwer zu umschreiben. Am ehesten wird man seiner habhaft, indem man sich vergegenwärtigt, wie sehr gewisse Stellen, gewisse Gedichte (*Vers pour le portrait*) in ihrer eigentümlichen Kahlheit von den allegorisch beladenen abstechen. Die Entblößung macht die Physiognomie solcher Gedichte der von Antlitzen auf den Bildern von Jean Foquet ähnlich.

In einer andern Hinsicht kann man den mittelalterlichen Einschlag in einem Gedicht wie »*L'imprévu*« finden, das eine allegorische Bilderfolge wie eingekapselt nebeneinander stellt.

*La voix*

Eine Reihe von Schematen zu suchen, die das den Gedichten Baudelaires Eigentümliche in enger Verflechtung mit dem dem Gedicht überhaupt Eigentümlichen aufzeigen. Zu diesem Zwecke sind die Gattungen der ältern lyrischen Dichtung aufzusuchen, die in Baudelaires Gedichten zusammentreten. Solche Gattungen könnten etwa sein: das geistliche Gedicht, das Widmungsge-dicht, das Klagelied (*plainte*), die Moritat.

Unter den Schematen, an die man denken könnte, sind das unterirdische Labyrinth zu nennen, auch der Schnürboden.

»*Derrière les décors / De l'existence immense, au plus noir de l'abîme, / Je vois distinctement des mondes singuliers.*« Das sind die Welten von Blanqui. vgl. Le Gouffre: »*Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres.*«

*L'imprévu*

Nach Crépets Annahme vielleicht auf einen Brief von D'Aurevilly: »*Adieu, le dernier de mes vices. Quand deviendrez-vous une vertu?*« Das Gedicht, erschienen 25 janvier 1863, ist ihm gewidmet.

Die Zeile »*Dans ces soirs solennels de célestes vendanges*« ist eine Himelfahrt des Herbstes.

*Le Gouffre*

Das Gedicht ist das baudelairesche Äquivalent der Vision von Blanqui.

*Le couvercle*

Einer der seltenen Verse von Baudelaire, die eine unmittelbare kosmische Perspektive haben: »*Le Ciel! couvercle noir de la grande marmite / Où bout l'imperceptible et vaste Humanité.*«

*Projet d'épilogue*

»Tes magiques pavés dressés en forteresses, / Tes petits orateurs, aux enflures baroques, / Prêchant l'amour, et puis tes égouts pleins de sang, / S'engouffrant dans l'Enfer comme des Orénoques.«

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1761–1815

2. Ein – nicht betitelter – Konspekt hält den Plan der gesamten Baudelaire-Arbeit am ausführlichsten fest. Er weist deutlich Konvergenzen mit dem Abriß auf, den Benjamin im April 1938, vor Beginn der Niederschrift von *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, an Horkheimer sandte (s. 1072–1075). Da der Konspekt indessen noch nicht die konstruktive Transparenz dieser brieflichen Darstellung zeigt, dürfte er etwas – wenn auch kaum wesentlich – früher entstanden sein.

*Die Darstellung beginnt mit einer Betrachtung über die Nachwirkung der Fleurs du mal, die fast ohne Beispiel ist. Die manifesten Gründe dieser Nachwirkung werden kurz aufgeführt, während die tieferliegenden, insbesondere die Frage, was die Fleurs du mal dem heutigen Leser sagen, der Gegenstand der gesamten Abhandlung ist.*

*Die Baudelaire-Literatur wird charakterisiert. Sie gibt von der Tiefe der Nachwirkung, geschweige von ihren Gründen nur einen schwachen Begriff. Die Kunsttheorie hat vor allem Baudelaires eigene Lehre von den »Correspondances« übernommen, ohne sie aber zu entziffern.*

*Die Interpretation, die Baudelaire selbst seinem Werke gegeben hat, ist, wie dann ausgeführt wird, nur mittelbar aufschlußreich. Die Literaturgeschichte hat sich ziemlich unkritisch an seine Anschauung von der Katholizität seiner Dichtung gehalten.*

*Ein methodischer Exkurs wird den entscheidenden Unterschied zwischen einer »Rettung« und einer »Apologie« behandeln. Hier sollen die Untersuchungen über die Geschichtsbetrachtung fortgesetzt werden, die im Aufsatz über Fuchs [s. Bd. 2] angebahnt worden sind.*

*Den Kern des ersten Teils bildet die Darstellung der allegorischen Anschauungsweise von Baudelaire. Diese wird in ihrer eigentümlichen gleichsam dreidimensionalen Struktur untersucht. Die dichterische Sensitivität Baudelaires, die bisher fast allein bei Betrachtung seiner Dichtung zur Geltung kam[,] ist nur eine dieser Dimensionen. Sie ist an sich vor allem [um] ihrer Polarität [willen] bedeutsam. In der Tat dissoziiert sich die Sensibilit[ät] Baudelaires nach eine[m] spirituellen, man kann sagen seraphischen Pol einerseits, nach einem idiosynkratischen andererseits, den eine[n] repräsentiert der Seraph, den andern der F e t i s c h.*

Baudelaire[s] dichterisches Ingenium ist aber durch die [s]ensitive [Seite], bei allem ihrem Reichtum[,] nicht entfernt auszumessen. Es tritt das melancholische Ingenium hinzu. Auch hier findet eine deutliche Polarisierung statt. Baudelaire [ist] kein philosophischer Kopf; dagegen stellt er in ungemein eindringlicher Weise die Verfassung des Grüblers dar. Seine Melancholie ist von der Art, die die Renaissance als die heroische gekennzeichnet hat. Sie polarisiert sich nach Idee und Bild. Das will sagen, daß das Bild bei ihm niemals ein Reflex der Sensibilität allein ist, die Idee niemals ein bloßes Relikt des Denkens. Beide spielen, wie das das Kennzeichnende des Grüblers ist, ineinander. Diese Veranlagung hat Baudelaire durch den Gebrauch von Rauschgiften in eigentümlicher Weise in Funktion gesetzt. Ein Exkurs über die de[m] Haschisch besondere eigne Verwebung von Bildern und von Ideen folgt.

Die allegorische Anschauungsweise ist immer auf einer entwerteten Erscheinungswelt aufgebaut. Die spezifische Entwertung der Dingwelt, die in der Ware darliegt, ist das Fundament der allegorischen Intention bei Baudelaire. Als Verkörperung der Ware hat die Dirne in der Dichtung Baudelaires einen zentralen Platz. Die Dirne ist auf der andern Seite die menschengewordene Allegorie. Die Requisiten, mit denen die Mode sie ausstaffiert, sind die Embleme, mit denen sie sich behängt. Der Fetisch ist das Echtheitssiegel der Ware, wie das Emblem das Echtheitssiegel der Allegorie. Im entseelten, doch der Lust noch zu Diensten stehenden Leib vermählen sich Allegorie und Ware. Das Gedicht »Une martyre« steht im Werk Baudelaires an zentraler Stelle. In ihm wird das Meisterstück vorgeführt, an dem der apparat de la destruction sein Werk getan hat. Diese Entwertung der menschlichen Umwelt durch die Warenwirtschaft wirkt tief in seine geschichtliche Erfahrung hinein. Es ereignet sich »immer daselbe«. Der spleen ist nichts als die Quintessenz der geschichtlichen Erfahrung.

Nichts erscheint verächtlicher als die Idee des Fortschritts gegen diese Erfahrung ins Feld zu führen. Sie widerstreitet als Darstellung von einem Kontinuum überdies aufs tiefste dem destruktiven Impuls von Baudelaire, der sich vielmehr an der mechanischen Zeitvorstellung inspiriert. Von der Überwältigung durch den spleen kann nichts angeboten werden als das Neue, das ins Werk zu setzen die wahre Aufgabe des modernen Heros ist. Die hohe Originalität der Dichtung von Baudelaire besteht dann in der Tat darin, daß er in ihr das Beispiel des *héroisme dans la vie moderne* aufstellt. Seine Gedichte sind Aufgaben, noch seine Entmutigung und sein Ermatten ist ein Heroisches.

Die Moderne, die im Werk Baudelaires zum Vorschein kommt[,] ist eine historisch bestimmbare. Baudelaire ist der Vorläufer des Jugend-

stils, die Blumen des Bösen sind zugleich die ersten Ornamente des Jugendstils.

Entscheidend ist aber, daß das Neue, in dessen Namen der Dichter dem Trübsinn Halt zu gebieten denkt, selber im höchsten Maße das Stigma derjenigen Realität trägt, gegen welche der Dichter revoltiert. Das Neue als bewußtes Ziel künstlerischer Produktion ist selbst nicht älter als das neunzehnte Jahrhundert. Es handelt sich bei Baudelaire nicht um den in allen Künsten maßgebenden Versuch, neue Formen ins Leben zu rufen oder den Dingen eine neue Seite abzugewinnen, sondern um den von Grund auf neuen Gegenstand, dessen Kraft darin allein besteht, daß er neu ist, er mag so abstoßend und so trostlos sein wie er will. Dieser Zug ist von einigen Betrachtern in Baudelaire, vor allem von Jules Laforgue und von Valéry nach seiner individuellen Bedeutung für Baudelaire richtig eingeschätzt worden.

Seine historische Bedeutung erhält dieses Unternehmen Baudelaires aber nur dort, wo die Erfahrung des Immergleichen, an der es zu messen ist, seine geschichtliche Signatur erfährt. Das ist bei Nietzsche und bei Blanqui der Fall. Der Gedanke der ewigen Wiederkunft ist hier das »Neue«, das den Ring der ewigen Wiederkunft sprengt[,] indem es ihn bestätigt. Baudelaires Werk tritt durch die Konjunktion mit Nietzsche und vor allem mit Blanqui, der die Lehre von der ewigen Wiederkunft zehn Jahre früher entwickelte, in ein neues Licht.

Es ist nunmehr möglich, den Abgrund, dessen Gefühl Baudelaire lebenslänglich begleitet, anzusprechen. Blanqui sah die Ewigkeit der Welt und des Menschen – das Immergleiche – durch die Ordnung der Sterne verbürgt. Baudelaires Abgrund ist der sternenlose. In der Tat ist die Lyrik von Baudelaire die erste[,] in der die Sterne nicht vorkommen. Der Vers, dont la lumière parle un langage connu ist der Schlüssel zu dieser Lyrik. Sie bricht in ihrer destruktiven Energie nicht nur – kraft der allegorischen Konzeption – mit der Natur der dichterischen Inspiration, sie bricht – kraft ihrer Evokation der Stadt – nicht nur mit der ländlichen Natur der Idylle – sondern sie bricht kraft der heroischen Entschlossenheit, mit der sie die Lyrik im Herzen der Verdinglichung heimisch macht, mit der Natur der Dinge. Sie steht an dem Orte, an dem die Natur der Dinge von der Natur des Menschen überwältigt und umgeschaffen [?] wird. Die Geschichte hat seither gezeigt, daß er recht hatte, sich hierfür nicht auf d[en] technischen Fortschritt zu verlassen.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1820–1825

3. Am 6. 1. 1938 berichtete Benjamin von Blanquis »L'éternité par les astres« als einem Fund [...], der die Arbeit [über Baudelaire] ent-

scheidend beeinflussen wird (1071). Damals dürften die folgenden beiden Texte über Blanqui geschrieben worden sein, deren erster später – im März 1939 – der Neufassung des Exposés zum Passagenwerk weitgehend inkorporiert wurde (s. Bd. 5).

## [1]

Während der Commune war Blanqui Gefangener im Fort Du Taureau. Dort schrieb er seine »Eternité par les Astres«, »Ewigkeit durch die Sterne« [Paris 1872].

Das Buch vollendet die Konstellation der Phantasmagorien, der Zauberbilder des Jahrhunderts, in einer letzten. Sie ist als eine kosmische gedacht und schließt die bitterste Kritik der anderen Zauberbilder ein. Die naiven Überlegungen eines Autodidakten, die den Hauptteil der Schrift ausmachen, öffnen einer Spekulation den Weg, die den revolutionären Elan des Autors grausam dementiert. Die Auffassung vom Universum, die Blanqui in dem Buch entwickelt und deren Daten er den mechanischen Naturwissenschaften entlehnt, enthüllt sich als eine Vision der Hölle. Sie gehört komplementär zu eben jener Gesellschaft, deren Sieg Blanqui gegen das Ende seines Lebens nicht leugnen konnte. Es ist die unbewußte Ironie von Blanquis umständlichem Unternehmen, daß die furchtbare Anklage, die er gegen die Gesellschaft richtet, die Form vorbehaltloser Unterwerfung unter ihre Tendenzen annimmt. Das Buch proklamiert die Idee der ewigen Wiederkehr zehn Jahre vor Nietzsches Zarathustra: kaum weniger pathetisch und mit wahrhaft halluzinatorischer Kraft.

Das Buch hat nichts vom Triumph und hinterläßt eher Depression. Blanqui will ein Bild des Fortschritts entwerfen. Es enthüllt sich als das Zauberbild der Geschichte selbst: als unwordenkliches Altertum im höchst modernen Aufputz. Es folgt die wichtigste Stelle: »Das ganze Universum besteht aus Sternsystemen. Um sie zu schaffen, hat die Natur nur hundert Elemente zur Verfügung. Trotz aller Erfindungskunst und trotz der unendlichen Anzahl von Kombinationen, die ihrer Fruchtbarkeit zur Verfügung stehen, ist das Resultat notwendig eine endliche Zahl gleich der Zahl der Elemente selbst. Um den Raum auszufüllen, muß die Natur ihre ursprünglichen Kombinationen und Typen ad infinitum wiederholen.

Es muß deshalb jeden Stern in Zeit und Raum unendliche Male geben, nicht bloß so, wie er einmal erscheint, sondern nach jedem Augenblicke seiner Dauer von seinem Entstehen bis zu seinem Untergang. Solch ein Stern ist die Erde. Darum ist auch jedes Menschenwesen ewig in jedem Augenblicke seiner Existenz. Das, was ich in diesem Augenblicke in einer Zelle des Forts Du Taureau schreibe, das habe ich geschrieben und das werde ich in alle Ewigkeit schreiben: an einem

*Tisch mit einer Feder, in Umständen, die aufs Haar den gegenwärtigen gleichen. So ist es mit jedem . . . die Zahl unserer Doppelgänger ist unendlich in Zeit und Raum . . . Diese Doppelgänger haben Fleisch und Blut, d. h. Hosen und Überzieher, Krinolinen und Chignons. Es sind keine Phantome sondern verewigte Wirklichkeit. Eines freilich fehlt daran: Fortschritt. Was wir so nennen, ist eingemauert in jede Erde und vergeht mit jeder. Stets und überall auf den Erden das gleiche Drama, die gleiche Dekoration, auf derselben schmalen Bühne, eine brausende Menschheit, berauscht von ihrer Größe. Stets und überall hält sie sich selbst für das Universum und lebt in ihrem Gefängnis, als wäre es unermesslich, um doch bald mit dem Erdball in den Schatten zu sinken, der mit ihrem Hochmut aufräumt. Die gleiche Monotonie, die gleiche Unbeweglichkeit auf den anderen Sternen. Das Universum wiederholt sich unendlich und tritt auf der Stelle. Unbeirrt spielt die Ewigkeit im Unendlichen stets und immer das gleiche Stück.» [a. a. O., 73–76]*

*Diese hoffnungslose Entsagung ist das letzte Wort des großen Revolutionärs. Das Jahrhundert hat es nicht vermocht, den neuen technischen Möglichkeiten durch eine neue Ordnung der Gesellschaft zu entsprechen.*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ts 892 f.

[2]

*Die Frage kann aufgeworfen werden, ob es nicht in Blanquis politischer Aktion Züge gibt, die sie als Aktion eben des Mannes kennzeichnen, der im hohen Alter die Eternité par les astres geschrieben hat. H B [Heinrich Blücher] geht noch weiter: er versteigt sich zu der Annahme, die Weltansicht, die Blanqui mit siebenzig Jahren entwickelt, habe er etwa mit achtzehn konzipiert und sie erkläre den desperaten Charakter seiner politischen Aktion insgesamt. Für diese Annahme läßt sich offenbar kein präzises Argument geltend machen. Dagegen ist der Gedanke nicht von der Hand zu weisen, das geringe Interesse, das Blanqui von jeher den theoretischen Fundamenten des Sozialismus gewidmet hat, möchte seinen Grund in einem eingewurzelten Mißtrauen gegen die Feststellungen haben, die auf den warten, der sich allzu eingehend in die Struktur von Welt und Leben versenkt. So einer eingehenden Versenkung wäre Blanqui dann, im Alter, schließlich doch nicht entgangen.*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1080

4. Von *Das Paris des Second Empire* bei Baudelaire blieb eine handschriftliche Fassung vollständig erhalten, die sich heute in der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin befindet und 1971 in der DDR

veröffentlicht worden ist (s. »Überlieferung«, 1192 f., und »Lesarten«, 1198–1210). Diesem Manuskript scheint eine erste Niederschrift vorausgegangen zu sein, von der im Frankfurter Benjamin-Archiv drei Bruchstücke vorhanden sind. Die erste dieser Teilniederschriften bezieht sich auf den Anfang der *Bohème*, 513–516, die zweite auf denselben Abschnitt, 517–519, die dritte schließlich auf eine Stelle des *Flaneurs*, 559–562.

[1]

Jener »Lebenskreis, den man in Paris la bohème nennt«, kommt bei Marx in einem aufschlußreichen Zusammenhange vor. Er rechnet ihm die Verschwörer von Beruf zu, mit denen er sich in der ausführlichen Anzeige der *Memoiren des Spitzels de la Hodde* beschäftigt, die (1850) in der Neuen Rheinischen Zeitung erschienen ist. Die Physiognomie Baudelaires vergegenwärtigen, heißt, von der Ähnlichkeit sprechen, die er mit diesem politischen Typus aufweist. Er wird von Marx folgendermaßen vorgestellt: »[Zitat ausgespart; s. 513.]« Im Vorbeigehen ist anzumerken, daß Napoleon III selbst seinen Aufstieg in einem Milieu genommen hat, das mit dem hier gemeinten nicht ohne Beziehung ist. Bekanntlich ist eines der Werkzeuge seines Aufstiegs die Gesellschaft vom 10ten Dezember gewesen – eine Art SA [drei Wörter nicht zu entziffern]. Ihre Effektive stellte nach Marx »die ganze unbestimmte, aufgelöste, hin und her geworfene Masse, die die Franzosen la bohème nennen« vor. In seiner Regierungspraxis hat Napoleon III konspirative Gepflogenheiten fortgebildet. Überraschende Proklamationen und Geheimniskrämerei, sprunghafte Ausfälle und undurchdringliche Ironie gehören zur Staatsraison des second empire. Man findet dieselben Züge mit leichter Mühe in Baudelaires theoretischen Schriften wieder.\* Marx fährt in seiner Schilderung des conspirateur folgendermaßen fort: »Die einzige Bedingung . . . machen können.« [s. 514 f.]

Die politischen Einsichten Baudelaires gehen in keiner Weise über die dieser Konspirateurs hinaus. Ob seine Sympathien der Rechten gelten, wie es zumeist der Fall war, oder sich eruptiv der Revolte zuwenden – ihr

[An dieser Stelle folgender Einschub:] Baudelaire bringt seine theoretischen Positionen meist apodiktisch vor. Diskussion ist seine Sache nicht. Er geht ihr sogar dann aus dem Wege, wenn die schroffe Abfolge [extremer Behauptungen] eine Auseinandersetzung zu fordern scheint. In seinen ersten Salons macht er sich zum advocatus diaboli des bourgeois; später (z B les drames et romans honnêtes) findet er

\* Beispiele geben! Darauf hinweisen, daß hier ihre Schwäche liegt. Bei dieser Gelegenheit ein oder das andere abschätzige Urteil über sie zitieren.

*tout »les notairs de la salle« Akzente, die des rabiatesten bohémien. Um 1850 proklamiert er ein beau utile, wenige Jahre später das l'art pour l'art. Und in alledem bemüht er sich so wenig um Vermittelungen wie Napoleon III wenn er vom Schutzzoll zum Freihandel übergeht. Diese Züge machen es immerhin verständlich, wenn die critique universitaire aber auch de Maistre von seinen theoretischen Schriften wenig Wesens machte.*

*Ausdruck bleibt immer unvermittelt und ihr Fundament immer brüchig. Allenfalls hätte er Flauberts Wort: »Von der ganzen Politik verstehe ich nur ein Ding: die Revolte« zu seinem eignen machen können. Das wäre dann so zu verstehen gewesen, wie er [in] dieser Notiz angibt: »Je dis Vive la Révolution ... démocratisés et syphilisés.« [s. 515] Was er hier niederlegt, könnte man als die »Metaphysik des Provokateurs[«] bezeichnen. Derartige Arrangements waren damals so wenig ungewöhnlich, daß B am 20 Dezember 1854 seiner Mutter mit Bezug auf die literarischen Stipendiaten der Polizei schreiben konnte: »Niemals wird mein Name in ihrem Schandregister erscheinen.[«] [s. 515] In Belgien, wo er diese Notiz verfaßte, hat er in der Tat eine Weile als Spitzel der französischen Polizei gegolten. Es war schwerlich die Feindschaft gegen Hugo allein, die ihm diesen Ruf eingebracht hat. Einen großen Anteil daran hat ein undurchsichtiger [Humor,] verwüstende Ironie gehabt, der culte de la blague, den man bei Georges Sorel wiederfindet und der ein unveräußerliches Moment aller faschistischen Propaganda geworden ist, bildet bei Baudelaire seine ersten Fruchtknoten. »Belle conspiration [à organiser pour l'extermination de la race juive]« notiert er. In dem Kult der Provokationen hat er einen großen Meister gehabt, dem er nacheiferte, ohne ihn zu erreichen. Die scharfe Logik aber auch d[er] insinuerende sanfte Ton über den Joseph de Maistre verfügte, war ihm versagt. Eine Rechtfertigung des Krieges, wie dieser sie in den Soirées de Saint-Petersbourg gegeben hat, war ganz nach dem Herzen Baudelaires. Aber ein souveränes Argument wie das folgende hätte er wohl kaum formulieren können. »Der Krieg, schreibt De Maistre, ist göttlich – und das ergibt sich auch aus der Hut in welcher die großen Generäle, selbst die kühnsten, [stehen,] denn sie fallen nur selten in einer Schlacht.« Selbst der terroristische Wunschtraum, welchem Marx bei den conspirateurs begegnet, hat bei De Maistre wie bei Baudelaire sein Gegenstück. »Ich würde michs Mühe kosten lassen, sagt der Chevalier in der dritten Unterhaltung der Soirées de St Petersburg[,] eine Wahrheit zu entdecken, geschaffen, das ganze Menschengeschlecht vor den Kopf zu stoßen und dann würde ich sie ihm unvermittelt gerade heraus sagen.«*



[Joseph De Maistre, *Les soirées de Saint-Petersbourg*, éd. Hattier, Paris, p. 23.] Und Baudelaire am 23 Dezember 1865 an seine Mutter: »Wenn ich je die Spannkraft und Energie wiederfinde, die ich einigemal besessen habe, so werde ich meinen Zorn durch entsetzenerregende Bücher erleichtern. Ich will die ganze Menschenrasse gegen mich aufbringen. Das wäre mir eine Wollust, die mich für alles entschädigen würde.« [s. 516] Diese verbissene Wut, für die die Franzosen das schwer übersetzbare Wort »rogne« haben, war die Verfassung, die ein halbes Jahrhundert von Barrikadenkämpfen in den pariser Revolutionären genährt hatte.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1082–1086

[2]

Der bedeutendste der pariser Barrikadenchefs, Blanqui, saß damals in seinem letzten Gefängnis, dem fort du taureau. In ihm und seinen Genossen sah Marx, für die Junirevolution zumindest, »die wirklichen Führer der proletarischen Partei« [s. 518]. Man kann sich von dem revolutionären Prestige Blanquis schwerlich einen zu hohen Begriff [machen]; vor Lenin gab es keinen, der im Proletariat deutlichere Züge gehabt hätte. Sie haben sich auch Baudelaire eingeprägt. Es gibt ein Blatt von ihm, das neben andern improvisierten Zeichnungen den Kopf von Blanqui aufweist. Die Begriffe, die Marx in seiner Darstellung [der] konspirativen Tätigkeit in Paris heranzieht, lassen die Zwitterstellung von Blanqui in diesem Milieu erkennen. Es hat seine guten Gründe wenn Blanqui in die Überlieferung als Putschist eingegangen ist. Ihr stellt er den Typus des Politikers dar, der es, wie Marx sagt, als seine Aufgabe ansieht »dem revolutionären Entwicklungsprozeß vorzugreifen, ihn künstlich zur Krise zu treiben, eine Revolution aus dem Stegreif, ohne die Bedingungen einer Revolution zu machen [s. 518].« Hält man sich auf der andern Seite an die Bilder und die Beschreibungen, die man von Blanqui hat, so scheint [er] einen typischen Vertreter der habit noir abzugeben, an denen jene Berufsvertreter [wohl irrtümlich für: Berufsverschwörer] ihr[e] mißliebigen Konkurrenten hatten.

Als Augenzeuge beschreibt J.-J. Weiss folgendermaßen Blanquis Auftreten in seinem club des halles: »V 8 a, 1« [Sigle des Passagenmanuskripts; das Zitat entspricht 518 f.]

In dieser Signalisierung entspricht Blanqui aufs strengste dem von Marx genannten habit noir. Er entsprach ihm im Auftreten wie in der Tracht. Es war eines seiner besondern Kennzeichen, niemals die schwarzen Handschuhe abzulegen.\* Aber die Feierlichkeit, die Ge-

\* Im spleen de Paris (wo?) rät Baudelaire den Armen, wenn sie betteln wollen, Handschuhe anzuziehen.

haltenheit, das Unzugängliche und Verschwiegene, welche in diesem Mann gewesen sind, klingen anders an Marxens Sätze an. »Sie sind, schreibt er von den Berufsverschwörern, die Alchymisten der Revolution und theilen ganz ...« [s. 519] Dieser Satz bezeichnet den Punkt genau, an dem Blanqui und Baudelaire tief verwandt waren. Der Rätselkram der Allegorie [beim] einen, die Geheimniskrämerei des Konspirateurs beim andern. {Nur sind beide über die Maße hinausgewachsen, in die diese Bestimmung sie scheinbar einschließt. Blanqui distanziert sich ebenso rechtmäßig} von der bohème der Verschwörer wie Baudelaire von der bohème der Dichter.

Freilich ist ihre tiefe Verwandtschaft darin nur angedeutet und nicht begründet. Wenn Baudelaire in den berühmten Versen der Verleugnung des heiligen Petrus leichten Herzens von einer Welt Abschied nehmen will – in der die Tat nicht die Schwester des Traumes – nun Blanquis Tat war die Schwester von Baudelaires Traum und das erst besiegelt die Trostlosigkeit des second empire.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1087–1089

[3]

Daß die Masse der Kunden den Anreiz der Ware steigert, daß sie ihren Ap[p]ell vermehrt, ist eine Erfahrung, deren Alltäglichkeit sie nur um so wichtiger für die Theorie macht. Denn sie bildet sich eben nur auf dem offenen Markt; sie ist der Warenwirtschaft durchaus spezifisch. Die Prostitution macht auf sie die Probe. Einige ihrer wichtigsten Reize fallen ihr erst mit der Großstadt zu. Erst die Masse gestattet der Prostitution die Streuung über weite Teile der Stadt. Sie war früher wenn nicht in Häusern kaserniert, so in Straßen. Erst die Masse erlaubt es dem Sexualobjekt, sich in hundert Reizwirkungen zu reflektieren, die es zugleich ausübt. Auf der andern Seite nötigt das Angebot, wenn es sich infolge der Konkurrenz und [der] Häufigkeit nicht mehr tarnen kann, die Frau, ihre Käuflichkeit selber zum Reiz zu machen. Sie beginnt ihren Warencharakter zu unterstreichen. Die spätere Revue hat durch die Ausstellung von girls in streng uniformierter Kleidung den Massenartikel nachdrücklich in das Triebleben des Großstädtlers eingeführt.

Diese Dinge sind dem flaneur durch Einfühlung nah und vertraut geworden. Dem Gesicht dieser Masse begegnet der flaneur nicht da, wo er sich, wie Baudelaire sagt, als ein mit Bewußtsein begabtes Kaleidoskop fühlt. Hat sie eines so sieht es jedenfalls eher aus einem »jener volkreichen Pätze, die im Straßenkampfe vereinsamt daliegen« ([Baudelaire, *Œuvres*, éd. Le Dantec, Paris 1931 f.,] II p. 193) als aus [dem] Gewühl der Passanten, an das sich der einsame Spaziergänger gern verliert.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1081

5. Die folgenden beiden Notizen dürften relativ früh geschrieben worden sein. Sie scheinen Vorstudien zu *Das Paris des Second Empire* bei Baudelaire darzustellen. Das an zweiter Stelle abgedruckte Schema der Einfühlung ist im Manuskript durchgestrichen.

*Dem Auftauchen des »ich« in den Gedichten von Baudelaire nachzugehen, würde ein nützliches klassifikatorisches Schema ergeben. Es gibt wahrscheinlich überhaupt keinen lyrischen Dichter vor Baudelaire, der in seinem Werk eine gleich große Anzahl von Gedichten hat, aus denen das »ich« gänzlich verschwunden ist. Es sind solche Gedichte gleichsam trocken gelegt, drainiert. Sehr möglich, daß es die gleichen sind, die jene besondere medievale Sprödeheit der Linienführung aufweisen. In andern Gedichten tritt das »ich« auf, aber es hat nicht so sehr lyrischen als epischen Charakter »et depuis lors je veille au sommet de Leucate«.*

*Unvergleichlich ist der rein lyrische (ronsard'sche) envol des ich oder vöus: »Je n'ai pas oublié« »La servante au grand cœur«.*

*Endlich sind die Maskengedichte aufzuführen, in denen ein »ich« erborgt ist »Ma femme est morte, je suis libre!« »Le revenant«.*

*Das »Ich« bleibt manchmal lange hintangehalten.*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1826

### { Schema der Einfühlung

*Die Ware fühlt sich in den Kunden ein*

*Die Einfühlung in den Kunden ist Einfühlung in das Geld*

*Virtuosen dieser Einfühlung: —der Flaneur— die Dirne*

*Der Kunde fühlt sich in die Ware ein*

*Die Einfühlung in die Ware ist Einfühlung in den Tauschwert*

*Das heißt aber: Einfühlung in den Preis*

*Apotheose dieser Einfühlung: Liebe zur Dirne}*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1054v

6. *Das Paris des Second Empire* bei Baudelaire hat seine endgültige Fassung in einem Typoskript (T<sup>1a</sup>, s. »Überlieferung«, 1189 f.) gefunden, dem die Berliner Handschrift (M<sup>1</sup>) vorausging. »Der bemerkenswerteste Unterschied zwischen handschriftlicher Fassung und Typoskript betrifft die im letzteren fehlenden ersten drei Textseiten, die als Bruchstück einer methodologischen Einleitung anzusehen sind.« (R. Heise, Vorwort zu: Walter Benjamin, *Das Paris des Second Empire* bei Baudelaire, a. a. O., 11) Während in der vorliegenden Ausgabe die übrigen Varianten des Manuskripts im Lesartenteil verzeichnet werden (s. 1198–1210), schien es den Herausgebern geboten,

die Einleitung um ihrer besonderen Relevanz willen in extenso als Paralipomenon abzudrucken. Allerdings handelt es sich bei den »ersten drei Textseiten« keineswegs um eine Einleitung, sondern um zwei verschiedene Ansätze zu einer solchen: lediglich die erste – nicht betitelte – Seite des Berliner Manuskripts läßt sich als »methodologische Einleitung« bezeichnen; die zweite und dritte Seite – mit dem Titel *Der Geschmack* überschrieben – enthalten, ohne Zusammenhang mit der ersten Seite, einen geschichtsphilosophischen Versuch, »die Entwicklung zur hermetischen Dichtung aus der Ökonomie zu deduzieren« (Hella Tiedemann-Bartels, Versuch über das artistische Gedicht, München 1971, 150). – Im folgenden wird zunächst das methodologische Fragment nach dem Berliner Manuskript abgedruckt, sodann eine Vorstufe dieses Fragments, die sich im Benjamin-Archiv in Frankfurt befindet, und an dritter Stelle der Abschnitt *Der Geschmack*, wiederum nach dem Manuskript in Berlin.

6.1 Daß das Einleitungsfragment in die endgültige Fassung von *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, welche die handschriftliche ersetzte, nicht übernommen worden ist, erklärt sich wahrscheinlich daraus, daß Benjamin, als er Ende Juni 1938 die Handschrift begann, noch einen in sich abgeschlossenen Essay zu schreiben beabsichtigte. Aus diesem Plan wurde im Verlauf der Arbeit der zu einem dreiteiligen Buch über den französischen Dichter, von dem *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* den mittleren Teil bilden sollte. Mitten in einem Buch wäre eine methodologische Einleitung natürlich fehl am Platz gewesen.

*Die Scheidung des Wahren vom Falschen ist für die materialistische Methode nicht der Ausgangspunkt sondern das Ziel. Das heißt mit andern Worten, daß sie bei dem vom Irrtum, von der δοξα durchsetzten Gegenstand ihren Ansatz nimmt. Die Scheidungen, mit denen sie einsetzt – eine scheidende ist sie von Anfang an – sind Scheidungen innerhalb dieses höchst gemischten Gegenstands selbst, und den kann sie garnicht gemischt, garnicht unkritisch genug vergegenwärtigen. Sie würde ihre Chancen mit einem Anspruch, die Sache wie sie »in Wahrheit« ist, anzutreten nur sehr vermindern; und sie vermehrt sie erheblich, wenn sie denselben in ihrem Verfolg mehr und mehr fallen läßt und sich so auf die Einsicht vorbereitet, daß »die Sache an sich« nicht »in Wahrheit« ist.*

*Der »Sache an sich« nachzugehen ist allerdings einladend. Sie bietet sich, im Fall eines Baudelaire, üppig dar. Die Quellen fließen nach Herzenslust, und wo sie sich zum Strome der Überlieferung vereinigen, tun sich tracierte Böschungen auf, zwischen denen er, soweit das Auge reicht, dahinströmt. Der historische Materialismus verliert sich*

an dieses Schauspiel nicht. Er sucht nicht das Bild der Wolken in diesem Strom. Aber noch weniger kehrt er sich von ihm ab, um »an der Quelle« zu trinken, der »Sache selbst«, hinterm Rücken der Menschen, nachzugehen. Wessen Mühlen treibt dieser Strom? wer verwertet sein Gefälle? wer dämmte ihn ein? – so fragt der historische Materialismus und verändert das Bild der Landschaft, indem er die Kräfte beim Namen nennt, die in ihr am Werke gewesen sind.

Das scheint ein kompliziertes Verfahren zu sein; es ist eines. Sollte es kein unmittelbareres geben? Das zugleich ein entschlosseneres wäre. Was spricht dagegen, den Dichter Baudelaire kurzerhand mit der heutigen Gesellschaft zu konfrontieren und die Frage, was er ihren fortgeschrittenen Kaders zu sagen habe, an der Hand seines Werkes zu beantworten; ohne, wohlgemerkt, die Frage zu übergehen, ob er ihnen überhaupt etwas zu sagen habe. Es spricht dagegen, [daß] wir in der Lektüre von Baudelaire eben durch die bürgerliche Gesellschaft in einem historischen Lehrgang sind unterwiesen worden. Dieser Lehrgang kann niemals ignoriert werden. Eine kritische Lektüre von Baudelaire und eine kritische Revision dieses Lehrgangs sind vielmehr ein und dieselbe Sache. Denn es ist eine vulgärmarxistische Illusion, die gesellschaftliche Funktion sei es eines materiellen Produkts, sei es eines geistigen unter Absehung von den Umständen und den Trägern seiner Überlieferung bestimmen zu können. »Als ein Inbegriff von Gebilden, die unabhängig, wenn nicht von dem Produktionsprozeß, in dem sie entstanden, so doch von dem, in welchem sie überdauern, betrachtet werden, trägt der Begriff der Kultur . . . einen fetischistischen Zug.« [Benjamin, Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker, Bd. 2]\* Die Überlieferung der Baudelaireschen Dichtung ist erst sehr kurz. Aber sie trägt schon historische Einkerbungen, für die die kritische Betrachtung sich interessieren muß.

Druckvorlage: Manuskript im Besitz der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin (DDR)

6.2 Der in Berlin befindlichen Version des Einleitungsfragments ging eine ausführlichere, in vielem noch abweichende Fassung voraus. Sie dürfte die erste Niederschrift des Textes darstellen: voll von Verschreibungen, im Gedankengang noch nicht ohne Widersprüche, sprachliche Unsicherheiten finden sich, gelegentlich selbst grammatika-

\* Die unberechenbaren Folgen des resoluteren Vorgehens sind auch sonst eher abschreckend. Es hat wenig Wert, die Position eines Baudelaire in das Netz der vorgeschobensten im Befreiungskampfe der Menschheit einbeziehen zu wollen. Es erscheint von vornherein aussichtsreicher, seinen Machenschaften dort nachzugehen, wo er ohne Zweifel zu Hause ist: im gegnerischen Lager. Dem schlagen sie in den seltensten Fällen zum Segen aus. Baudelaire war ein Geheimagent – ein Agent der geheimen Unzufriedenheit seiner Klasse mit ihrer eigenen Herrschaft.

lische Unkorrektheiten. Darüber hinaus ist der Text unvollständig; schwer zu entscheiden, ob der Schluß verlorenging oder ungeschrieben blieb. Der Text wurde auf zwei Einzelblätter (18,7 x 27 cm) von Benjamins Hand mit Tinte einseitig geschrieben. Auf dem ersten Blatt blieb rechts ein breiter Rand bis auf wenige Formulierungsvarianten frei, das zweite Blatt wurde zweispaltig beschrieben. Da das zweite Blatt am unteren Rand mitten in einem Satz abbricht, möchte man vermuten, daß eine Fortsetzung einmal vorhanden gewesen, dann aber verschollen sei. Andererseits wird die Handschrift gegen das Ende hin auffallend flüchtiger, auch ist die Anordnung der einzelnen Textteile auf dem letzten Blatt nicht mehr zweifelsfrei gesichert worden. Beides könnte bedeuten, daß Benjamin den Text in dieser Form zunächst beiseite gelegt hat. Die Datierung der Blätter ist außerordentlich schwierig. Durch das Zitat aus dem Aufsatz *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* ist der terminus a quo gegeben: der Fuchs-Aufsatz war Ende Februar 1937 im Manuskript abgeschlossen, das Fragment über Methodenfragen wurde nach diesem Zeitpunkt geschrieben. Durch den Beginn der Arbeit am Berliner Manuskript im Juni 1938 ist belegt, daß das Frankfurter Manuskript damals bereits vorgelegen hat. Einen weiteren Anhalt bietet ein Hinweis in dem Brief Benjamins an Horkheimer vom 16. 4. 1938: Benjamin berichtet von dem Plan einer Einleitung zur Baudelaire-Arbeit, in der ›Rettung‹ und ›Apologie‹ einander konfrontiert werden sollten (s. 1073 f.). Das Frankfurter Fragment ist fraglos einleitenden Charakters, entspricht dem brieflichen Plan jedoch nicht; die Folgerung liegt nahe, daß der Beginn der Frankfurter Handschrift damals schon überholt war und die Handschrift gleichfalls vor dem April 1938 entstanden ist. Diese Datierung wird indessen durch inhaltliche Indizien in Frage gestellt: das Methodenfragment – die ältere Version mehr noch als die der Berliner Handschrift – wendet sich unüberhörbar gegen die Kritik, die Brecht gegen Benjamins Baudelaire-Deutung vorbrachte und die sich in dessen Notizen »Die Schönheit in den Gedichten des Baudelaire« (s. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Frankfurt a. M. 1967, Bd. 19, 408–410) dokumentiert. Diese Notizen hat Brecht fraglos auf Grund seiner Gespräche mit Benjamin formuliert. Da dieser jedoch erst am 22. 6. 1938 in Skovsbostrand bei Brecht eintraf, ließe sich sehr wohl folgern, daß auch Benjamins Methodenfragment kaum vor Ende Juni, eher erst Anfang Juli 1938 geschrieben sein könne – es sei denn, Benjamin habe bei der Niederschrift desselben die Brechtschen Einwände antizipiert, wozu er auch kaum besonderer mystischer Fähigkeiten bedurft haben würde. – Die Beschaffenheit der Frankfurter Fassung des Methodenfragments läßt dieses besonders geeignet erscheinen, an ihm als einem Modell die

Arbeitsweise des späteren Benjamin zu demonstrieren. Deshalb wird es im folgenden in historisch-kritischer Form ediert; für die Darstellung wird wiederum – wie bereits bei dem Beispiel aus dem Manuskript des Trauerspielbuches – das Beißnersche Stufenmodell gewählt (s. 922 f., Anm.).

*Die Scheidung (1) zwischen (2) des Wahren vom Falschen ist für die kritische Methode nicht der Ausgangspunkt sondern das Ziel. Das heißt mit andern Worten, (1) ihr gegenständlicher Auf (2) daß (1) der vom Irrtum, von der δοξα durchsetzte Gegenstand*

*(2) sie bei dem vom Irrtum, von der δοξα durchsetzte[n] Gegenstand ihren Ansatz nimmt. Die Scheidungen, mit denen sie einsetzt – (1) denn sie (2) eine scheidende ist sie von Anfang an – sind Scheidung innerhalb dieses höchst gemischten Gegenstands selbst und den kann sie garnicht gemischt, garnicht unkritisch genug vergegenwärtigen. Sie (1) könnte ihre Chancen nicht mehr vermi*

*(2) würde ihre Chancen mit einem Anspruch, die Sache wie sie »in Wahrheit« ist, nur sehr vermindern;*

*und sie vermehrt sie in (1) ihrem Verfolge ihrer Exekution*

*(a) erheblichen, (b) erheblich, wenn sie diesen*

*(2) erheblich, wenn sie denselben in ihrem Verfolg*

*mehr und mehr fallen läßt und sich so auf die Einsicht vorbereitet, daß (1) das Wahre der Sache (2) die »Sache an sich« nicht »in Wahrheit« ist.*

*Der »Sache an sich« nachzugehen, ist allerdings einladend. Sie bietet sich – im Fall eines Baudelaire – üppig dar. Die Quellen fließen nach Herzenslust, und wo sie sich zum Strome der Überlieferung vereinigen, da tun sich schön tracierte Böschungen auf zwischen denen er so weit das Auge reicht, voll dahinströmt.*

*(1) Die Theorie verliert sich an dieses Schauspiel nicht. Sie tritt auch nicht*

*(2) Die kritische Theorie verliert sich an dieses Schauspiel nicht. Sie sucht nicht*

*das Bild der Wolken in diesem Strom.*

*(1) Sie fragt, wessen Mühlen treibt er? wessen Fracht verflößt er? (a) und (b) wer fischt in ihm?*

*(2) Aber noch weniger kehrt sie sich von ihm ab, um »am Quell zu trinken«, (a) die »Sache selbst« unabhängig von dem*

*(b) der »Sache selbst« hinterm Rücken*

*der Menschen nachzugehen. (a) Welche Mühle (b) Wessen Müh-*

*len treibt dieser Strom? wessen Fracht verflößt er? wer fischt in ihm? – so fragt die kritische Theorie*

*<[am Rand der Manuskriptzeile Mühlen bis in:] Wer verwertet sein Gefälle?>*

*und verändert das Bild der Landschaft, (1) weil sie die Kräfte*

*(2) indem sie nicht nur die physische[n] sondern auch die gesellschaftlichen Kräfte*

*(1), welche (2) beim Namen nennt, welche in ihr am Werke sind.*

*Endlich kann er [lies: sie] nicht nur ihr Bild sondern auch diese selbst verändern, indem [sie], wenn auch auf lange Sicht, (1) ihre Kräfte (2) das Gefälle des Stroms für die verwertet, die*

*(1) bisher nur für ihn zu frohnen [sic] hatten*

*(2) seiner bisher noch nicht einmal ansichtig werden (a) durften (b) konnten.*

*<[am Rand der Zeilen gesellschaftlichen bis frohnen bzw. einmal:] die an ihr schufen und die sie verändert haben>*

*Es ist eine vulgärmarxistische Illusion, die gesellschaftliche Funktion eines (1) g (2) sei es geistigen, sei es materiellen Produkts unter Absehung von den Umständen und den Trägern seiner Überlieferung bestimmen zu können. »Als ein Inbegriff von Gebilden, die unabhängig, wenn nicht von dem Produktionsprozeß, in dem sie entstanden, so doch von dem, in welchem sie überdauern, betrachtet werden, trägt der Begriff der Kultur ... einen fetischistischen Zug.« Die Überlieferung der baudelaireschen Dichtung ist noch sehr kurz. Aber sie trägt schon historische Einkerbungen, die (1) vernichtend [unsichere Lesung] (2) ihre Verwertung (1) sehr (2) ermöglichen.*

*<[am Rand des Absatzes Es ist eine bis ermöglichen:] und verändert das Bild der Landschaft indem sie die Kräfte beim Namen nennt, die in ihr am Werke gewesen sind.>*

*(1) Ein Bild von Baudelaire liegt hiermit vor. Es ist dem Bilde in einer Kamera zu vergleichen. Die (a) Überlieferung (b) gesellschaftliche Überlieferung ist diese Kamera. Sie gehört zu den Instrumenten der kritischen Theorie, und sie ist unter diesen ein unentbehrliches. Der materialistische Dialektiker operiert mit ihr. Übrigens mag er mit ihr einen (a) näheren oder f (b) größeren oder kleineren Ausschnitt aufsuchen, eine grellere politische oder eine gedämpftere geschichtliche Belichtung (a) su (b) wählen – immer bleibt er auf dieses Instrument angewiesen. Auf der andern Seite ist er der einzige, der es verwerten kann. Er verliert sich nicht, wie der bürgerliche Theoretiker, an die zartgetönten inversen Bildchen, die im Sucher einander ablösen. Seine Sache ist festzustellen. Der materialistische*



Dialektiker »drückt ab« und (a) trägt (b) hat (c) trägt die Platte, das Bild der Sache wie sie in (a) der gesellschaftlichen (b) die gesellschaftliche Überlieferung einging (a) in seine (b) davon.

(a) Es versteht sich, daß dieses Bild ein Negativ ist. Es entstammt einer Überlieferung, welche

(b) Dieses Bild ist auf seine Weise ein Negativ. Es entstammt einer Apparatur, die

nicht anders kann, als (a) aus

(b) das Licht mit Schatten

(c) für Licht Schatten,

für Schatten Licht zu setzen.

(2) Die Überlieferung der bürgerlichen Gesellschaft ist wie eine Kamera. Der bürgerliche Gelehrte schaut hinein wie der Laie tut, der sich an den bunten Bildern im Sucher freut. Der (a) materia (b) di (c) materialistische Dialektiker setzt sie in Funktion. (a) Er allein (b) Denn seine Sache ist: festzustellen.

(3) Ein Bild von Baudelaire liegt hiermit vor, und zwar ist es das überlieferte. Die Überlieferung

(a) [ein oder zwei Wörter nicht zu entziffern] der die Überlieferung

(b) der bürgerlichen-Gesellschaft

läßt sich mit einer Kamera vergleichen. Der bürgerliche Gelehrte schaut hinein wie der Laie tut, der sich an den bunten Bildern im Sucher freut. Der materialistische Dialektiker operiert mit ihr. Seine Sache ist, festzustellen. Er mag einen größeren oder kleineren Ausschnitt aufsuchen, eine grellere politische oder eine gedämpftere geschichtliche Belichtung wählen – am Ende läßt er den Schnappverschluß spielen und drückt ab. Hat er die Platte einmal davon getragen – das Bild der Sache, wie sie in die gesellschaftlich[e] Überlieferung einging – so tritt der Begriff in seine Rechte und er entwickelt es. Denn die Platte kann nur ein Negativ bieten. Sie entstammt einer Apparatur, die für Licht Schatten, für Schatten Licht setzt. Dem dergestalt erzielten Bild stünde nichts schlechter an als Endgültigkeit für sich zu beanspruchen.

(a) Seine Objektivität ist mit seiner kritischen Funktion strikt identisch.

(b) Seine Lebendigkeit ist eine scheinbare, und sein Wert beruht ganz gewiß nicht auf ihr.

(a) Es ist vielmehr ebenso

(b) Unscheinbar, aber echt, ist (a) der (β) aber der Konflikt, in dem in einem bestimmten Fall die (a) Inter (β) gesellschaftlichen Interessen der Überlieferung mit dem Gegenstande liegen, das [lies: der] überliefert wird.

Er [lies: Der Wert des erzielten Bildes] beruht vielmehr darauf,  
(a) Ba (b) den Dargestellten als Zeugen gegen die Überlieferung  
aufzubieten, die sein Bild auf die Platte rief;

(a) ganz so wie der Wert (a) der Photograph (β) der besten Photo-  
graphien auf der Spannung beruht, in der der [sic] ersten  
Photographien auf der (ähnlich wie auf den

(b) (umgekehrt [wie] auf den Daguerreotypen das (α) Verfahren  
(β) Verfahren der (γ) Aufnahmeverfahren zum Zeugen gegen  
die geschichtliche Epoche wird, deren Züge der (α) An (β) Por-  
traitierte zur Schau trägt).

(1) (a) Das dergestalt erzielte Bild ist (b) Dem dergestalt erzielten  
Bild stünde nichts schlechter an als Endgültigkeit für sich zu bean-  
spruchen. Seine Objektivität ist mit seiner kritischen Funktion strikt  
identisch: es ist das objektive (a) Bild des (b) – das heißt von der  
Überlieferung unbestochene – Bild des überlieferten Baudelaire.  
Ist es lebendig? Das ist es genau so weit wie es die Überlieferung  
integriert, um ihr eine neue Gestalt zu geben.

(2) Das scheint ein (a) sehr (b) kompliziertes Verfahren zu sein; es ist  
eines. Sollte es kein »unmittelbareres« geben? (a) Warum (b) das  
zugleich ein entschlosseneres wäre. (a) Es ist naheliegend, sich kurz  
den (b) Was spricht dagegen, das Objekt der Untersuchung, den  
Dichter Baudelaire kurzerhand mit der heutigen Gesellschaft zu  
konfrontieren, und die Frage, was er (a) dem ihr (b) denn ihren  
fortgeschrittenen Cadres zu sagen habe, an der Hand einer Be-  
standaufnahme seines *œuvres* zu beantworten; ohne, (a) wohl-  
verstanden (b) wohlgemerkt, die Frage zu übergehen, ob er ihnen  
überhaupt etwas zu sagen habe? In der Tat spricht gegen diese  
unkritische Fragestellung etwas Gewichtiges. Es spricht dagegen der  
Umstand, daß wir in der Lektüre von Baudelaire eben durch die  
bürgerliche Gesellschaft sind unterwiesen worden und zwar schon  
seit recht langem nicht eben von ihren fortgeschrittensten Ele-  
menten.

(a) Nun ist aber die beste Unterweisung

(b) Das Mißtrauen gegen diese Unterweisung stellt eben  
darum die beste Chance für die Lektüre im Baudelaire dar. Der  
zweite Teil hat es mit der Auswertung dieses Mißtrauens zu tun.

Die unberechenbaren Folgen (1) der resoluteren Frage

(2) des resoluten Vorgehens

sind auch sonst eher abschreckend. Es hat wenig Wert,

(1) in Baudelaire einen

(2) die Position eines Baudelaire

(1) ins [ein – nicht zu entzifferndes – Wort gestrichen] (2) [in] das

Netz der vorgeschobensten Befestigungen [Befestigungen irrtümlich gestrichen] (1) der (2) im Befreiungskampfe der Menschheit einbeziehen zu wollen. Es erscheint von vornherein sehr viel chancenreicher, seinen Machenschaften dort nachzugehen, wo er ohne Frage zu Hause ist: im gegnerischen Lager. Dem schlagen sie nur in den seltensten Fällen zum Segen aus. Baudelaire war ein Geheimagent. Ein Agent der <[über den Wörtern war ein Geheimagent:] Verhör auf nimmt [auf gestrichen; der Sinn der Überschiebung ist unklar]>

geheimen Unzufriedenheit seiner Klasse mit ihrer eigne[n] Herrschaft. Wer ihn mit dieser Klasse konfrontiert, der holt mehr heraus als wer ihn vom prolet[arischen] Standp[unkt] aus als [uninteressant abtut.] [Die beiden letzten Wörter sind Ergänzung der Herausgeber; der Text bricht am unteren Rand des Blattes ab.]

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1091 f.

Hinzuweisen ist darauf, daß dem zweiten Blatt des Manuskripts (1164–1167 *Ein Bild* bis *aus als*) die Anordnung seiner einzelnen Textteile nicht mit völliger Sicherheit sich entnehmen läßt. Benjamin begann das Blatt links oben mit dem ersten Absatz (1164 f. *Ein Bild* bis *setzen.*), dabei wurden etwa zwei Drittel der Seitenbreite ausgenutzt. Sodann ist – ungefähr auf derselben Höhe beginnend – die rechte, wesentlich schmalere Spalte der Seite mit einer Formulierungsvariante (1165 *Die Überlieferung* bis *festzustellen.*) beschrieben worden. Während der erste Absatz ungetilgt blieb, ist die rechts stehende Variante gestrichen worden. Unmittelbar unter der letzteren – also die rechte Spalte fortsetzend – findet sich der Absatz 1165 f. *Ein Bild* bis *trägt.*); offensichtlich ersetzt dieser Absatz den vom Anfang der linken Spalte, obwohl dieser, wie gesagt, nicht gestrichen ist. Die breitere linke Spalte ist schließlich nach einem größeren Spatium mit drei weiteren Absätzen beschrieben worden, von denen der erste (1166 *Das dergestalt* bis *geben.*) wiederum gestrichen wurde.

6.3 In der Berliner Handschrift von *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* folgt auf die methodologische Einleitung der – vier Absätze umfassende – Abschnitt *Der Geschmack*.

#### *Der Geschmack*

*Der Geschmack bildet sich mit dem entschiednen Vorwiegen der Warenproduktion vor jeder andern Art der Produktion aus. Die Erzeugung der Produkte als Waren für den Markt führt dazu, daß die Bedingungen ihrer Herstellung – und zwar nicht nur die gesellschaftlichen in Gestalt der Ausbeutung sondern auch die technischen – immer mehr aus der Merkwelt der Leute herausfallen. Der Konsument, der als Auftraggeber des Handwerkers ein mehr oder minder sachverständiger ist – der Meister selbst belehrt ihn von Fall zu Fall –*

ist als Käufer meist ohne Sachverständnis. Es kommt hinzu, daß die Massenproduktion, die auf billige Waren zielt, darauf aus sein muß, schlechte Qualitäten zu tarnen; sie ist an einem geringen Sachverständnis der Käufer in den meisten Fällen geradezu interessiert. Je mehr die Industrie fortschreitet, desto vollkommener fallen die Imitationen aus, die sie auf den Markt wirft. Ein profaner Schein phosphoresziert auf der Ware; er hat nichts gemein mit dem ihre »theologischen Mucken« erzeugenden. Dennoch spielt er eine Rolle für die Gesellschaft. In seiner Rede über den Markenschutz vom 17 Juli 1824 sagt Chaptal: »Man soll mir nicht einwenden, der Kunde werde sich beim Einkauf zuguterletzt in den verschiedenen Qualitäten eines Stoffs auskennen: Nein, meine Herren, der Konsument kann sie nicht beurteilen, er richtet sich lediglich nach dem Augenschein; aber genügt das Ansehen und das Berühren, um sich von der Haltbarkeit der Farben Rechenschaft zu geben oder um zu erkennen, wie fein ein Stoff oder welches die Qualität und die Art seiner Appretur\* ist?«

In dem Maße, in dem das Sachverständnis des Käufers zurückgeht, wächst die Bedeutung seines Geschmacks. Sie wächst für ihn, und sie wächst für den Produzenten. Für ihn hat sie den Wert einer mehr oder minder anspruchsvollen Verhüllung seines Mangels an Sachverständnis. Für den Produzenten hat sie den Wert eines neuen Anreizes zum Konsum, der unter Umständen auf Kosten anderer Bedürfnisse des Konsums, denen zu entsprechen kostspieliger für den Fabrikanten wäre, befriedigt wird.

Eben diese Entwicklung ist es, die die Dichtung im *l'art pour l'art* reflektiert. Diese Lehre und die ihr entsprechende Praxis gibt zum ersten Mal dem Geschmack in der Poesie Vormachtstellung. (Es scheint da freilich auf den Geschmack nicht abgesehen; es ist nirgends von ihm die Rede. Aber das beweist nicht mehr als der Umstand, daß im achtzehnten Jahrhundert viel vom Geschmack in den ästhetischen Debatten die Rede war. In Wahrheit zielten diese Debatten auf den Gehalt.) Im *l'art pour l'art* tritt der Dichter erstmals der Sprache ebenso gegenüber wie der Käufer der Ware auf offenem Markt. Er hat die Vertrautheit mit dem Prozeß ihrer Produktion in besonders hohem Grad eingeübt: die Dichter des *l'art pour l'art* sind die letzten, von denen sich sagen läßt, daß sie »aus dem Volk« kommen. Nichts ist ihnen so dringlich zu formulieren, daß es die *P r ä g u n g* ihrer Worte bestimmen könnte. Sie sind vielmehr darauf angewiesen, die Worte zu wählen. Das »gewählte Wort« wurde bald – in der Jugendschildichtung – auf das Paniér erhoben.\*\* Der Dichter des *l'art*

\* *la bonté des apprêts*

\*\* »Pierre Louys écrit: le throne; on trouve partout des abymes, des ymages, ennuy des fleurs, etc. . . . Triomphe de l'y.«

*pour l'art will zur Sprache vor allem sich selber bringen – sich selber mit den Idiosynkrasien, Nuancen und Imponderabilien seiner Natur. Diese haben ihren Niederschlag im Geschmack. Sein Geschmack leitet ihn in der Wahl der Worte. Wahl aber findet nur unter Worten statt, die nicht von der Sache bereits geprägt, also in deren Produktionsvorgang einbezogen sind.*

*In der Tat wird die théorie des l'art pour l'art um 1852, also zu einer Zeit maßgebend, da die Bourgeoisie ihre »Sache« aus den Händen der Schriftsteller und der Dichter zu nehmen sucht. Im »Achtzehnten Brumaire« gedenkt Marx dieses Augenblicks, da »die außerparlamentarische Masse der Bourgeoisie ... durch die brutale Mißhandlung der eignen Presse Bonaparte« auffordert, »ihren sprechenden und schreibenden Teil, ihre Politiker und ihre Literaten ... zu vernichten, damit sie nun vertrauensvoll unter dem Schutze einer starken und uneingeschränkten Regierung ihren Privatgeschäften nachgehen könne«. Am Ende dieser Entwicklung steht Mallarmé und die Theorie der poésie pure. In ihr hat die Sache der eignen Klasse sich dem Dichter soweit entzogen, daß das Problem der gegenstandslosen Dichtung in den Mittelpunkt der Erörterung tritt. Diese Erörterung findet nicht zuletzt in den mallarméschen Gedichten statt, die das blanc, die absence, den silence, den vide umspielen. Freilich ist dies, gerade bei Mallarmé, die Kopfseite einer Medaille, deren Kehrseite keineswegs nichtssagend ist. Es ist vielmehr von ihr abzulesen, daß der Dichter es nicht mehr auf sich nimmt, für irgend einen der Zwecke einzustehen, die die Klasse, zu der [er] gehört, betreibt. Eine Produktion auf dieser grundsätzlichen Absage an alle manifesten Erfahrungen dieser Klasse aufzubauen, führt eigene und gewaltige Schwierigkeiten mit sich. Sie machen diese Dichtung zur esoterischen. Eine esoterische ist Baudelaires Dichtung nicht. Die gesellschaftlichen Erfahrungen, deren Niederschlag in seinem Werke zu finden ist, sind freilich nirgends am Produktionsprozeß – geschweige in seiner vorgeschrittensten Form, dem industriellen – gewonnen sondern allesamt auf weiten Umwegen. Diese aber liegen in seiner Dichtung am hellen Tage. Die wichtigsten dieser Umwege sind die Erfahrungen des Neurasthenikers, des Großstädtlers und des Kunden.*

Druckvorlage: Manuskript im Besitz der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin (DDR)

7. Nach Abschluß des Manuskripts (M<sup>1</sup>; zur Siglierung s. »Überlieferung«, 1189) diktierte Benjamin in Kopenhagen das Typoskript (T<sup>1a</sup>), in dem *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* seine endgültige Gestalt fand. Von einzelnen Blättern dieses Typoskripts gibt es Vorstufen, die T<sup>1b</sup> und T<sup>1c</sup> beigelegt sind; ihre Textabwei-

chungen gegenüber T<sup>1a</sup> werden als Lesarten verzeichnet (s. 1193–1196). Die beiden im folgenden abgedruckten Notizzettel enthalten Änderungsvorhaben, die sich im Fall der an erster Stelle stehenden Notizen wahrscheinlich, im Fall der zweiten Notiz zweifelsfrei auf jenes Zwischenstadium der Arbeit am Typoskript beziehen, von dem die T<sup>1b</sup> und T<sup>1c</sup> beigelegten Blätter Zeugen sind. Ms 5 verzeichnet »neu zu schreibende« Seiten des Typoskripts, die mit den tatsächlich überarbeiteten – d. h. denen, deren ältere Version T<sup>1b</sup> und T<sup>1c</sup> beigelegt und deren endgültige Fassung von T<sup>1a</sup> repräsentiert wird – weitgehend identisch sind. Nach den Benjaminschen Stellenangaben, die sich natürlich auf sein Typoskript beziehen, werden die entsprechenden Stellen unseres Abdrucks in eckigen Klammern vermerkt.

*I Revision der Frage der sozialen Dichtung [s. Lesart zu 527,24–528,11]*

*II Revision des Beginns von III: Martialisches [s. 570 f.]*

*III Revision der Detektivgeschichte [s. 546 f. und Lesarten dazu]*

*IV Revision: dem flaneur nicht mehr Heimat [s. 550,7]*

*V Revision: Spiritismus und politische Inkompetenz [s. 565–569]  
Hauswesen als Vermittlung [s. 566]*

*VI Revision p 6*

*VII Revision p 7<sup>II</sup> [s. 542 f. und Lesarten dazu]*

*VIII Revision: luziferischer Vorbehalt [s. 526,16 f.]*

---

*I Basiliskenblicke p 3 [s. 539,4 und Lesart von T<sup>2</sup> dazu]*

*II die Ware als die »gemeinsame Sache« p 28 [565,15]*

*III Zufluchtsort des Helden in der Masse p 32 [s. 569]*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1060

*I [Die Bohème] neu zu schreiben*

*p 30/31 [526,26 – 528,31]*

*p 31 [527,31 – 528,31] Presse*

*(Haupttitel)*

*Zwei Abschnittblätter*

*(p 40 [536,14–19])*

*II [Der Flaneur] neu zu schreiben*

*p 1 [537,3–32]*

*p 6 [541,36–542,34] (p 32 [568,22–569,17])*

*p 7 [542,34–543,31] + p 26 [562,18–563,25]*

*p 6 u 7 Zitat*

*p 6 unterfaßt*

*III [Die Moderne] neu zu schreiben*

*p 1 [570,3–571,2]*

*+ p 33 [602,6–603,16]*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 5

8. Dem Typoskript der endgültigen Fassung von *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (T<sup>1a</sup>) ist ein kleines Konvolut handschriftlich beschriebener Blätter (Benjamin-Archiv, Ms 3–14) beigelegt. Es enthält – neben dem bereits unter 7 mitgeteilten Blatt Ms 5 und zwei Einfügungen zum Text, die diesem zu inkorporieren waren – eine Reihe von Notizen, auf denen Benjamin Reflexionen zur Umarbeitung notierte. Zu vermuten ist, daß sie ein erstes Zeugnis jener Umarbeitung darstellen, die Adorno in seinem Brief an Benjamin vom 10. 11. 1938 (S. 1093–1100) anregte und die schließlich zu *Über einige Motive bei Baudelaire* führte. – Im folgenden Abdruck werden den Benjaminschen – auf T<sup>1a</sup> sich beziehenden – Stellenverweisen wiederum die der vorliegenden Ausgabe in eckigen Klammern beigegeben.

### Zu I [Die Bohème]

p 16 Abs 1 [513] In aufschlußreichem Zusammenhange bis p 31 Abs 1 [528] der ihn umgab[:] sind als ne varietur zu betrachten. Dieser Abschnitt behandelt das niedere und höhere Lumpenproletariat und seinen Niederschlag in der Dichtung von Baudelaire.

p. 31 Abs 2 [528] bis p 36 Abs 2 [533,15] sind für die Darstellung des Boulevards als Pflanzstätte des Reporters und der Feuilletonisten zu verwerten.

p 36 Abs 3 [533] Lamartines entscheidende Erfolge bis p 38 Abs 1 [535,2] ein bißchen prostituiert[:] – die politische Analyse der Dichtung von Lamartine – ist für einen passenden Zusammenhang aufzubewahren.

p 38 Abs 2 [535,3] bis p 39 Abs 1 [535,26] – Baudelaires Position auf dem literarischen Markt – dürfte für die Darstellung des Boulevards als Pflanzstätte des Reporters und des Feuilletonisten zu verwerten sein.

p 39 Abs 2 [535,27] bis p 40 Abs 1 [536,19] dürfte für den Schluß des zweiten Stücks des zweiten Teils des Buches zu verwerten sein.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 3

### Zu I p 37 Zeile 1 [533,18] »Ackers stand.«

»Cette fleur de jeunesse héritière, cette première poésie de la tradition que vulgarisera, en la desséchant, le soleil de Juillet, la poésie des Méditations la déposait, l'idéalisait à l'état pur ... Un grand amour ... fait sortir du sillon héréditaire la moisson miraculeuse.« Albert Thibaudet: *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* Paris

p 123

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 4

## Zu II [Der Flaneur]

p 10 Abs 2 Z 1/2 [s. Lesart zu 546,3–547,11] Von diesem Satz ist der Gedanke festzuhalten, daß die Frage der Spur und der Technik ihrer Verfolgung in der Großstadt eine ganz neue Bedeutung bekommt.

p 11 Abs 2 [548] Seit Louis Philippe bis p 13 Abs 2 [550] zu machen[:] werden neue Techniken des Feststellens von Spuren behandelt. Dieser Abschnitt ist als in sich geschlossen zu betrachten und unter Umständen sogleich nach dem zweiten Stück (die Menge) vor der Abhandlung des »Studiums« und der Detektivgeschichte zu behandeln.

p 7 Abs 2 [542] In Zeiten des Terrors bis p 9 Abs 1 [544] als police detectif[:] ist als geschlossener Zusammenhang zum dritten Stück zu ziehen und mit der Entwicklung der archaischen Bilder des Studenten und des Jägers zu verbinden.

p 15 Abs 2 [552] Im Verlaufe seiner Erzählung bis p 17 Abs 1 [554] beleidigt das Auge[:] ist als geschlossene Abhandlung über die Beleuchtungsarten zum ersten Stück, noctambulisme, zu ziehen.

p 26 Abs 2 [562] Bedürfte es eines Zeugnisses bis p 32 Abs 1 [568] kein Flaneur[:] ist, als Kennzeichnung von Victor Hugo, gänzlich fortzulassen.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 6

## II p 19 Abs 1 Z 13 [556,16]

Es etabliert sich hier der Chock als das tertium, in dem das Erlebnis und der Automatismus zusammen kommen. Die Momentaufnahme, die den »historischen Augenblicke« oder das tête à tête der [ein Wort nicht zu entziffern] »knüpft«, das ein Ereignis war, macht die Probe auf das Exempel. Sie bringt den Chock des Erlebnisses und des Automaten zur Kongruenz. (In Poes Schilderung, welche prophetisch ist, schlägt der Automatismus ganz unmittelbar im Verhalten der Menschen durch.)

Automatismus im Blatt von Senefelder. Übergang zum Spiel.

## II p 10 Abs 4 Z 5 [547,30]

Die großartige Wendung dieses Gedichtes besteht nun darin: die Erscheinung, die den Erotiker fasziniert – weit entfernt an dieser Menge nur ihren Widerpart, nur ein feindliches Element zu haben, wird ihm durch diese Menge erst zutragen. Der erotische Chock des Städters ist eine Liebe [bricht ab]

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 7

## II p 14 Abs 2 [551]

»Des Vetters Eckfenster« hat Baudelaire gekannt. Crépet sieht darin



eine Quelle zu den »Aveugles«. J 24 a, 2 [des Passagenmanuskripts, s. Bd. 5]

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 8

### Zu III [Die Moderne]

p 3 Abs 2 [573] Nicht oft konnte sich Baudelaire bis p 24 Abs 1 [593] aller Staub der Vulkane[:] sind als ne varietur zu betrachten. Dieser Textteil behandelt Paris als die Stadt der Moderne. — Das Zitat aus den sept vieillards p 31 [601] könnte unter Umständen unmittelbar an die Abhandlung über Meryon anschließen; es bringt die Gebrechlichkeit der Stadt zur Geltung, indem es diese Stadt als Dekor anspricht. Der Dichter Baudelaire bewegt sich in ihr als Schauspieler.

p 1, 2, 3, Abs 1 [570–573,2] Die Selbstdarstellung des Dichters als Heros und Fechters sind im wesentlichen zu II [Der Flaneur] zu schlagen. — Das gleiche gilt von p 29 Zeile 1 [598,19] Diese Haltung bis p 31 Abs 1 [600,25] in die tiefste Verlassenheit. Diese Selbstdarstellung des Dichters als dandy ist im wesentlichen zu II zu schlagen.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 13

9. Ein Text *Neue Thesen* steht am Beginn der Umarbeitung des *Flaneur*-Abschnitts zu dem Aufsatz *Über einige Motive bei Baudelaire*: er scheint dessen Niederschrift ähnlich vorbereitet zu haben, wie der unter 2 mitgeteilte Konspekt diejenige von *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*. — Beim Abdruck der *Neuen Thesen* werden, wie auch bei den folgenden Fragmenten, von Benjamin im Manuskript gestrichene Passagen jeweils durch geschweifte Klammern { } kenntlich gemacht; über die Bedeutung solcher Streichungen gilt das 914 f. Gesagte.

### Neue Thesen

Die ersten Darsteller der modernen Großstadtmenge sind sich über den barbarischen Charakter derselben einig. So vor allem Engels und Poe. Baudelaire siedelt die Humanität in der Menge an; aber ihr Subjekt ist nicht mehr der Mensch sondern die Ware. Die humanen Qualitäten des Flaneurs sind solche der Ware. Sie sind aufzuzählen. Dabei darf das Moment der Isolierung, des »nachhausgetragenwerdennkönnens« nicht fehlen.

Die Einfühlung in die Ware beginnt wahrscheinlich mit der Einfühlung in die anorganische Materie (Tentation de Sainte-Antoine; Flaubert-Aufsatz). {Grundsätzlich ist aber die Einfühlung in die Ware Einfühlung in den Tauschwert selber.}

{Die Weltausstellungen waren die Schule, in der die vom Konsum

abgedrängten Massen die Einfühlung in den Tauschwert lernten.  
»Alles ansehen, nichts anfassen.«}

Welches ist die Rolle der Komik in der Interpretation? »Le musulman fait sa prière prête à rire au chrétien.« (Aron)

{Das Ding übt seine die Menschen von einander entfremdende Wirkung erst als Ware. Es übt sie durch seinen Preis. Weniger das Ding als sein Preis stellt sich zwischen die Menschen.}

Die Art, in der Baudelaire überliefert worden ist, ist als Katastrophe darzustellen. (Es wäre nützlich, wenn man diese Darstellung an den Anfang des ersten Teils setzen könnte.)

Die spezifischen Formen des Wahnsinns und des Mythos, die diese Arbeit ins Auge faßt, sind die des historischen Bewußtseins des neunzehnten Jahrhunderts. Erst auf ihrem Grunde projizieren sich deutlich die pittoresken ihrer Phantasmagorie.

Jeder Augenblick ist das jüngste Gericht für das, was in irgendeinem frühern Geschehen ist. Wenn jede Epoche unmittelbar zu Gott ist, so ist sie das als die messianische Zeit irgend einer früheren.

{Die Blanquische Theorie als répétition du mythe – ein fundamentales Exempel der Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. In jedem Jahrhundert muß die Menschheit nachsitzen. Vgl. N 3 a, 2 und d a z u N 4, 1 [Siglen des Passagenmanuskripts, s. Bd. 5].}

{»Ewige Wiederkehr« als Grundform des urgeschichtlichen, mythischen Bewußtseins.}

Antinomie von Schein und Bedeutung: grundlegend für die Entwicklung sowohl des Problems der Allegorie wie der Phantasmagorie. Hierzu N 5, 2 [s. Bd. 5], gereinigt von der irreführenden Beziehung auf das dialektische Bild.

Im dialektischen Bild ist dem »Traum von einer Sache« ihr Platz zu schaffen – unbeschadet der Liquidierung des Mythos im dialektischen Bild. (Analogie von Traum und Märchen.)

Das Motiv des versöhnten Scheidens von der Vergangenheit und die Komik. Marxstelle N 5 a, 2 [s. Bd. 5].

Die Leute, die im Café herumsitzen: ebensosehr Masse wie Personen.

{Klimax: Flaneur – Sandwichmann – uniformierter Journalist (er macht für den Staat Reklame, nicht mehr für die Ware).}

{Der Flaneur begibt sich aus der Menge heraus nur, indem er sich in die Ware hineinversetzt.}

{Der Bürger beginnt sich der Arbeit zu schämen; dieses Schamgefühl prägt die Figur des Flaneurs.}

Der Flaneur siedelt die Humanität in der Menge an, aber ihr Subjekt ist nicht mehr der Mensch sondern die Ware, aus dem Flaneur spricht das Bewußtsein der Ware.

*Engels und Poe sind sich einig über den barbarischen Charakter der Menge. Baudelaire aber versucht als erster, ihr eine versöhnliche Seite abzugewinnen.*

*Die amorphe und unzuverlässige Struktur derjenigen Masse, um deren Beifall sich Victor Hugo bewarb, ist in der Geisterwelt abgebildet.*

*Der Flaneur als Erleuchteter (»Surrealismus«), historische Inspiration des Flaneurs.*

*Der geschichtliche Raum, das Diskontinuum, als Bildraum (»Surrealismus«). – Je weiter der Geist in die Vergangenheit zurückgeht, desto mehr wächst die Masse dessen, was überhaupt noch nicht Geschichte geworden ist. Dies gegen die Konzeption der »Universalgeschichte«. {Der echte Begriff der Universalgeschichte ist ein messianischer. Die Universalgeschichte im heutigen Verstande ist reaktionär.}*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1816–1819

10. Ein Manuskript von *Über einige Motive bei Baudelaire* ist nicht erhalten, doch scheinen die folgenden Texte Fragmente einer frühen – wenn nicht der ersten –, noch nicht zusammenhängenden Niederschrift des Aufsatzes zu sein. Es handelt sich um einzelne, einem Ringbuch entnommene Blätter im Format 9,5 x 17 cm. Sie finden sich im Nachlaß einigermaßen willkürlich zu einem Konvolut (s. Benjamin-Archiv, Ms 1050–1079) zusammengefügt, dem auch Notizen zu anderen Arbeitskomplexen – so dem der Thesen *Über den Begriff der Geschichte* und der Hönigswald-Rezension (s. Bd. 3, 564–569) – sowie Exzerpte aus Rousseau angehören. Im folgenden werden die Baudelaire betreffenden Aufzeichnungen mit Ausnahme einiger Teilschemata und unkommentierter Exzerpte abgedruckt. Die verbleibenden neun Blätter tragen rechts oben eine Numerierung von Benjamins Hand, die von 6 bis 55 reicht: der Schluß auf ein umfangreiches Manuskript, von dem die meisten Blätter verloren gingen, liegt nahe. (Die Benjaminsche Numerierung der Blätter wird beim Abdruck durch in runde Klammern gesetzte und auf Zeilenmitte gestellte Ziffern wiedergegeben.) Daß die vorhandenen Blätter indessen keine durchgehenden Texte enthalten, sondern aus einzelnen – gelegentlich aphoristisch oder thesenhaft formulierten – Aufzeichnungen bestehen, bezeugt das Diskontinuierliche dieses frühen Manuskripts: ein von Benjamin zwar nicht allzu häufig geübtes, aber gleichwohl für ihn charakteristisches Arbeitsverfahren, bei dem das endgültige Textkontinuum gleichsam aus einzelnen Bruchstücken montiert wird.

(6)

*{Die strenge Arbeits- und Werkmoral des Calvinismus dürfte im*

engsten Zusammenhang mit der Entwertung der *vita contemplativa* stehen. Sie suchte dem Abströmen der in der Kontemplation gebundenen Zeit in den Müßiggang einen Damm entgegenzusetzen. (vgl. Max Weber: Religionssoziologie)}

{Die Definition der spezifischen Verhaltensweisen des Müßiggängers: sie können prinzipiell unbegrenzt dauern, ohne in Arbeit auszuarten. Es ist wohl zu beachten, daß diesen Verhaltensweisen ein bestimmtes Maß von Aktivität innewohnt. Dadurch haben sie jene Anweisung auf unbegrenzte Dauer, die dem bloßen Sinnengenuß, von welcher Art er auch sei, grundsätzlich abgeht. Dieses Mindestmaß von Aktivität verbindet den Müßiggang mit der Arbeit. Es ist fesselnd, sich Rechenschaft davon abzulegen, daß die dem Müßiggänger, dem Spieler, dem Sammler gemeinsame Spontaneität die des Jägers ist – will sagen die der ältesten Form der Arbeit, die von allen mit dem Müßiggange am meisten verflochten ist. (Der Müßiggänger als Jäger ist der Detektiv.)}

{Was das Erlebnis von der Erfahrung unterscheidet, ist das Moment des Chocks. Der Film ist von allen Formen der Kunst die, welche im Aufnehmenden verhältnismäßig am wenigsten Erfahrungen, verhältnismäßig am meisten Erlebnisse provoziert. Es gelingt ihm, sogar dem gewohnten, der Erfahrung geläufigen den Charakter des Chocks mitzuteilen.}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1068v

(10)

Der siebente Tag, das Halljahr sind Unterbrechungen. Die Arbeit vertrug solche Unterbrechungen lange. Für die moderne Technik sind sie prekär geworden. Der betriebsame Müßiggang ist das Komplement von Betrieben, in denen die Arbeit aus technischen und ökonomischen Gründen keine Unterbrechung mehr verträgt. Nun ist aber die Unterbrechung das eigentliche Palliativ der Monotonie. Es ist der gleiche technische Standard, bei dem der Arbeitsprozeß eine vorher nie gekannte Monotonie zur Schau trägt und keine Unterbrechung mehr dulden will. In diesen beiden Hinsichten bildet der Müßiggang sich der Arbeit an: ist die Quintessenz ihrer negativen Seiten und läßt ihre positive Funktion untern Tisch fallen. »Nachtschicht des Müßiggängers«

Sich nicht unterbrechen lassen zu wollen, ist dem Flaneur, dem Studierenden, dem Spieler gemeinsam. Es hat aber, wie man an dem »nicht-müde-werden« der Kinder erkennen kann, auch eine positive Seite. vgl [Proust] *Temps retrouvé* II p 185

*Infantiles Moment im noctambulisme. {Daß die schlechte Unendlichkeit bei Hegel als Signatur der bürgerlichen Gesellschaft auftritt. Die schlechte Unendlichkeit in der Bewegung des Kapitals aufzuzeigen. loci!}*

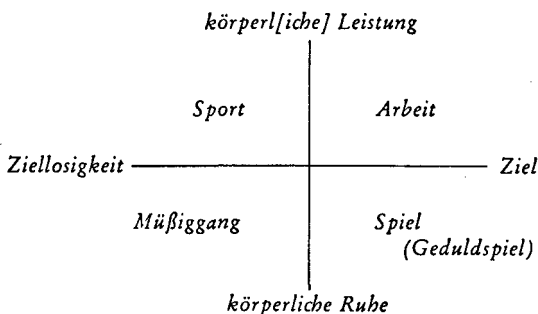
*Der Müßiggang als das eigentliche Laster von Baudelaire. Das Sprichwort sagt, Müßiggang ist aller Laster Anfang.*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1051

(14)

*{Man muß sich darüber ins Reine bringen, daß jede Art von Uniform, indem sie gewisse Gruppen aus der namenlosen Menge heraushebt, zielvoll oder absichtslos auf eine Freilegung des Namens zu steuert. Die dem Menschen nach seiner Erscheinung wesenhafte Anonymität wird innerhalb der modernen Gesellschaft, zumindest ihrer in den totalitären Verfassungen etablierten Form, nicht mehr ertragen. Am Ende dieser Entwicklung werden die Menschen genau wie die Autos Nummern als ihre Matrikel zur Schau tragen.}*

*Die verschiedenen Spielformen zwischen Arbeit und Müßiggang dürften sich in einem System bestimmen lassen, dessen eine Koordinate die Zielvorstellung, dessen andere der Kraftaufwand darstellt. (Besondere Position des Geduldspiels)*



*Über den feudalen Sammler vgl. Julius von Schlosser über Raritätenkabinette und Kunstkammern.*

*Das Studium ist der Bereich, in dem otium und Müßiggang ineinander überzugehen neigen. Baudelaires lateinische Gedichte sind ein recht markantes und einigermaßen seigneuriales Zeugnis seines »Studiums«. Zu 21,1 [entspricht 1179 f.]*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1052

(16)

{Der erhörte Wunsch gehört der Ordnung der Erfahrung an, ja er stellt ihre höchste Sanktion dar. »Was man sich in der Jugend wünscht, hat man im Alter in Fülle«, heißt es bei Goethe. Je früher im Leben man einen Wunsch tut, desto größere Aussicht hat er, erhört zu werden. Das Leben, so dürfte man hiernach sagen, ist eben lang genug, um den Wünschen der frühesten Jugend die Aussicht zu gewähren, erfüllt zu werden. Denn die Ferne ist das Land der Wunsch-erfüllung. Je weiter ein Wunsch in die Ferne der Zeit ausgreift, desto mehr läßt sich für seine Erfüllung hoffen. Was aber in die Ferne der Zeit zurückgeleitet, das ist Erfahrung, die sie durchwirkt und gliedert. Darum ist der erfüllte Wunsch die Krone, welche der Erfahrung beschieden ist.}

{In der Symbolik der Völker kann die Ferne des Raumes für die der Zeiten stehen. Daher die Sternschnuppe, welche in die unendliche Ferne der Zeiten stürzt, zum Symbol des erfüllten Wunsches geworden ist. Die Elfenbeinkugel, die da ins nächste Fach rollt, die Karte, die im nächsten Augenblick umgeschlagen wird, ist der wahre Gegensatz zu der Sternschnuppe. (16 a [Bedeutung unklar]) Das Spiel setzt die Ordnungen der Erfahrung außer Kraft. Es ist wohl ein dunkles Gefühl davon, was gerade unter Spielern die »pöbelhafte Berufung auf Erfahrung« geläufig macht. Der Lebemann sagt »mein Typ«, der Spieler sagt »meine Nummer«. Beidemale liegt das gleiche zugrunde. (Anschließend Wort von Joubert [s. 635])}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1070v

(18)

Schema der Einfühlung. Es ist ein doppeltes. Es umfaßt das Erlebnis der Ware und das Erlebnis des Kunden. Das Erlebnis der Ware ist die Einfühlung in den Kunden. Die Einfühlung in den Kunden ist Einfühlung in das Geld. Die Virtuosin dieser Einfühlung ist die Dirne. — Das Erlebnis des Kunden ist Einfühlung in die Ware. Einfühlung in die Ware ist Einfühlung in den Preis (den Tauschwert). Baudelaire war ein Virtuose dieser Einfühlung. Seine Liebe zur Dirne stellt ihre Vollendung dar.

{Die Gottähnlichkeit des Müßiggängers zeigt an, daß das Wort »Arbeit ist des Bürgers Zierde« seine Geltung zu verlieren begonnen hat. Der Bürger beginnt sich der Arbeit zu schämen. Sein Stolz gilt mehr und mehr dem Besitz allein. Dieses Hochgefühl macht ihm der Tagedieb freilich streitig. Denn er ergibt sich dem Müßiggang ohne Rücksicht darauf, ob seine Mittel ihm das gestatten.}

*Klimax: Flaneur – Sandwichman – uniformierter Journalist. Der letztere macht für den Staat Reklame, nicht mehr für die Ware.*

*{Die Weltausstellungen waren die Schule, in der die vom Konsum abgedrängten Massen die Einfühlung in den Tauschwert lernten. »Alles ansehen, nichts anfassen.«}*

*{Wenn alle Stricke reißen, wenn am verödeten Horizont kein Segel und kein Wellenkamm des Erlebens auftaucht, dann bleibt dem Vereinsamten, vom taedium vitae ergriffenen Subjekt noch ein letztes übrig. Das ist die Einfühlung.}*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1053r

(19)

*Das Problematische der Einfühlung bei Baudelaire ist darin zu sehen, daß dieser Praxis die leidenschaftliche Konfession gegenübersteht, der Künstler sei dasjenige Individuum, dem es versagt sei, aus sich herauszutreten. Die Aufgabe, diese beiden Positionen überein zu bringen, führt tief in die Struktur der Einfühlung hinein. Im Grunde dieses Verhaltens liegt die Insinuation des eignen Ich in ein Fremdes. Der Virtuose der Einfühlung geht in der Tat nicht aus sich heraus. Sein Meisterzug besteht darin, das eigne Ich so entleert, so frei von allem Ballast der Person gemacht zu haben, daß es in jeder Maske sich wohllich fühlt.*

*Die Erfahrung des Mannes im Haschischrausch, dem zwei zerlumpte Passanten zu Dante und zu Petrarca werden, hat nichts anderes zur Armatur als die Einfühlung. Das Tertium ist der im Rausche Befangene selbst. Seine Identität mit dem großen Genie, zum Exempel mit Dante und Petrarca ist so vollkommen, daß jedes Subjekt, dem er sich anverwandelt, mit Dante und mit Petrarca identisch wird. Von der Person bleibt hier nichts als eine unbegrenzte Fähigkeit und oft auch eine unbegrenzte Neigung die Stelle jedweder andern, auch jedweden Tiers, jedweden toten Dings im Kosmos zu vertreten.*

*{Die Erfahrung ist der Ertrag der Arbeit. Das Erlebnis ist die Phantasmagorie des Müßiggängers. (Schlußsatz des Exposés)}*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1054r

(21)

*Studium als Muße und Müßiggang*

*Zu 14,5 [entspricht 1177] Ob das Studium dem Bereiche eines otium cum dignitate angehört oder vorwiegend dem des Müßigganges, das hängt entscheidend von den ökonomischen Bedingungen ab, unter*

denen es betrieben wird. Der Mann, der von der Notdurft des Lebens bei seinen Studien nicht gestört wird, hängt einer Liebhaberei nach; man ist berechtigt, zu rühmen, welchen Gebrauch er von seiner Muße macht. Der arme Schlucker, der mit leerem Magen über den Büchern sitzt, wird erst durch ein Werk, das die Menschen aufsehen läßt, zu erweisen haben, daß er etwas anderes ist als ein Müßiggänger. Die sichtbare Schwelle aber, die den Müßiggang von der Muße trennt, ist die Sammlung. Der reiche Mann, der seine Aufmerksamkeit der Vermehrung und Pflege seiner Sammlungen zuwendet – er ist bestimmt kein Müßiggänger. Er ist ein nützliches Mitglied der menschlichen Gesellschaft. In der bürgerlichen zumal ist es eben dem großen Sammler vorbehalten, die Kontinuität mit dem Grandseigneur herzustellen, welcher der Muße pflog.

Baudelaires Phantasie umspielt den Müßiggänger. Er macht ihn zu einer Metamorphose des Heros. So setzt er ihn als Staffage in sein Fresko der Modernität hinein.

Dem Chock der Begegnung, dem das Wechseln der Blicke zugrunde liegt (*à une passante*) entspricht das Hingezogenwerden in einer Spur (*les petites vieilles*).

Kafkastellen über *noctambulisme* mein Mscr p 31

Heraklesstelle bei Schlegel und Baudelaire

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1055r

(39)

{Wir werden uns, ausgehend von diesen Zusammenhängen, Aufschlüsse über die historische Quintessenz in Baudelaires Erscheinung versprechen dürfen. Das Wort Erscheinung ist hier zunächst im konkretesten Sinn aufzufassen. Die Psychiatrie [kennt] Typen, welche das Trauma suchen. Baudelaire frappierte die Zeitgenossen durch das abrupte und unvermittelte das in seinem Gebaren, in seinen Anschauungen, endlich auch in seinem Werke zu spüren war. Er schien es zu seiner Sache gemacht zu haben, die Chocks, die Stöße mit seiner geistigen und seiner physischen Person aufzufangen, aus welcher Richtung immer sie kommen mochten.}

{Das Moment des *déclics*, der »Umschaltung« in der Einfühlung. Projektion der Definition der Einfühlung auf die Definitionen des Chock-Abschnitts.}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1069v



(55)

Zum »Mann der Menge«

{Sehr wichtig ist, daß in diesem Produktionsprozeß die Übung nicht entfernt mehr die Rolle spielt, die sie in Handwerk und Manufaktur inne hatte. Durch die Maschine an der die Routine in ihre Rechte tritt wird sie aus dem Produktionsprozeß abgedrängt. Im Prozeß der Verwaltung bewirkt die gesteigerte Organisation etwas ähnliches: Menschenkenntnis wie der erfahrene Beamte sie ehemals wohl durch Übung gewinnen konnte, ist nichts Entscheidendes mehr im Verwaltungsleben. (Valéryzitat 11,1 [entspricht wahrscheinlich dem Zitat 630]) Je kürzer die Ausbildungszeit des Industriearbeiters, desto länger wird die des Militärs; je monotoner dessen Obliegenheiten, desto vielschichtiger werden die des mobilgemachten Soldaten. Es gehört zu den bestimmenden Eigentümlichkeiten einer Gesellschaft die an der Schwelle des totalen Krieges zögert, daß die Übung weitgehend aus der Praxis der Produktion mehr und mehr in die Praxis der Destruktion (aber auch der illegalen Bekämpfung der Machthaber) übergegangen ist.}

{Bergsons Vorstellung von Aktion würde sich modifizieren, wenn er sich die Möglichkeit organisierter kollektiver Subjekte der Aktion gegenwärtig halten würde. Seine Definition des Präsens als *état de notre corps* würde in dem Augenblicke seine *impermeabilité* gegen den Traum verlieren, wo ein minder geformter und determinierter Körper als der des Individuums von ihm visiert würde. Gesetzt daß das der Körper der Menschheit sei, so würde vielleicht erkennbar werden, wie sehr sich dieser Körper vom Traum muß durchdringen lassen, um als solcher zur Aktion allererst befähigt zu sein.}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1056v

11. Eine Reihe loser Blätter mit einzelnen Aufzeichnungen gehört gleichfalls in den Zusammenhang der Arbeit an *Über einige Motive bei Baudelaire*. – Die beiden an letzter Stelle abgedruckten Texte stellen Varianten zu bestimmten Stellen des Aufsatzes dar, und zwar bezieht sich das Manuskript Ms 1093v (Benjamin-Archiv) auf 609–611 und das Manuskript Ms 1090 (Benjamin-Archiv) auf 652 f.

Genau wie bei Rattier ist auch bei Baudelaire das *artefact* gegen die Natur ausgespielt (J 86 a, 3) [Sigle des Passagenmanuskripts, s. Bd. 5].

Die archaischen Bilder (Sohn der Wildnis, Fechter) sind in Beziehung zu Giedions »historisierenden Masken« zu setzen.

{Das Ideal des chockförmigen Erlebnisses ist die Katastrophe. So im Spiel, wo der Verlierende durch immer größere Einsätze, [die] das Verlorene retten sollen, dem Ruin zusteuert.}

Das reflektorische Verhalten bringt eine Typisierung mit sich (verarmt). Der flaneur studiert den Typ. (Er birgt ihn aber minder als Ertrag der Erfahrung denn der Einfühlung; schließlich bricht die Typenlehre durch die Einfühlung zusammen.)

Die Masse hat einmal aufgehört, »Schleier« zu sein. Nun umgibt sie den Staatsbürger als »kompakte Masse«.

Gibt es eine Möglichkeit, die Gerstäckerstelle [s. Bd. 5, 669 f.] mit dem Kolportagephänomen des Raumes in Verbindung zu setzen? Oder dieses letztere mit dem Tauschwert und der Phantasmagorie der Gleichheit?

{Der dandy bewegt sich durch die Menge, ohne auf die Stöße zu achten, denen er ausgesetzt ist.}

Zum chiffonnier Lautréamont p 116

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1056r

{Wie ein Schwimmer sich gegen den Strudel behaupten muß, so muß die »moderne Schönheit« bei Baudelaire sich behaupten gegen den Maelstrom des Eingedenkens. Gegen ein unergründliches Weh, das sich in der Ahnung von einem frühern Leben [Satz bricht ab].}

{Daß der restaurative Wille Prousts in dem Schrecken der irdischen Existenz befangen bleibt, Baudelaires über sie hinausschießt, das ist nichts als die poetische Projektion des Begriffs der Erfahrung, um den es im Werke ging. Proust, der darin Bergson sehr nahe steht, ist ihrem historischen Ideal schon ganz entfremdet. Baudelaire hält ihn im mystischen Schema fest. Sein Begriff der correspondances ist von ihm nicht zu trennen.}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1057r

Ist die »Gesamtmenge von Arbeit überhaupt«, wie sie in der Warenmenge verkörpert ist (X 9, 1 [Sigle des Passagenmanuskripts, s. Bd. 5]) der Kanon der Menschenmenge?

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1057v

Der Coup im Spiel als  
Modell des Erle-  
bnisses

Signatur der neuen  
Erfahrung

Das Erlebnis ist die domestizierte, in den  
Haushalt der privaten Existenz eingegangne  
Sensation.

Häufung der Erlebnisse,  
 Chockcharakter  
 Erlebnisse dichterisch  
 von Hause aus unbrauchbar  
 aus Erlebnissen Erfahrung machen  
 {keine Gemütlichkeit}  
 {Terminologische Unterscheidung der neuen von der alten Erfahrung}  
 Bergson über den Bilderablauf bei Sterbenden

Die Phantasmagorie, die das Schema ist, unter welches die Funde des Flanierens samt und sonders fallen, ist das intentionale Korrelat des Erlebnisses. Das »unvergeßliche Erlebnis« ist das Modell einer Phantasmagorie.

Die *mémoire involontaire* ist der Erfahrung zugeordnet, nicht dem Erlebnis. (Freud!) Die Erfahrung ist der Ertrag der Arbeit, das Erlebnis (Chock) ist der Ertrag des Müßigganges.

Valéry, der wohl der einzige ist, der sich, freilich ohne auf Baudelaire bezug zu nehmen, um den Begriff der Moderne in seinem Sinne bemüht hat, sagt: der moderne Mensch unternimmt keine Arbeit, die sich nicht abkürzen läßt. Er sagt auch: {»Die von langer Hand angelegten Vorhaben (Unternehmungen), die tiefsinnigen Anschläge eines Machiavell oder eines Richelieu hätten heute die Stichhaltigkeit eines Börsentipps.«}

Der Feuilletonroman ist eines der ersten Produkte, die durch das gassenhafte[?] Bedürfnis nach Sensationen auf den Plan gerufen werden.

Bestandteil der *mémoire involontaire* kann nur werden, was nicht mit Bewußtsein erlebt worden ist.

Was die Erfahrung vor dem Erlebnis auszeichnet ist, daß sie von der Vorstellung einer Kontinuität, einer Folge nicht abzulösen ist. Der Akzent, der auf das Erlebnis fällt, wird umso gewichtiger sein, je weiter sein Gegenstand von der Arbeit abliegt. Die Arbeit zeichnet sich eben dadurch aus, daß sie aus Erlebnissen Erfahrungen werden läßt.

Der Journalismus bemüht sich, die große Masse der Ereignisse aus dem Bereich der Arbeit, in dem sie immer nur eine begrenzte Menge von Zeitungslesern betreffen können, in den des Müßigganges zu transportieren,

wo sie in Gestalt der Sensation von allen Zeitungslesern zu konsumieren sind. (ms 34,3) Ihm kommt es auf ein Erlebnis an, das dem Bewußtsein wie angegossen sitzt. Er stellt fest, daß etwas ein Erlebnis war – im Feuilletonteil ein »unvergeßliches«, im politischen Teil des Blatts ein »historisches«.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1093r

Dem Auge des Philosophen, das sich, wie begreiflich, vor dieser Erfahrung schließt, stellt sich eine Erfahrung von komplementärer Art gleichsam spontan, als ein Nachbild ein.

{ An dieser Stelle mag es gestattet sein, Hegels Wort von der Eule der Minerva, die erst bei Einbruch der Dunkelheit ihren Flug beginnt, zu variieren und von einem Nachbild zu sprechen, welches dem Philosoph von dieser Erfahrung vor Augen schweben bleibt, nachdem sie schon aus dem Gesichtskreise der Gesellschaft verschwunden ist. Bergsons gesamte Philosophie läßt sich als ein Versuch darstellen, dieses komplementäre Nachbild zu detaillieren und festzuhalten. [Ein Satz nicht zu entziffern.] Insbesondere bestimmt *matière et mémoire* das Wesen der Erfahrung in der *durée* so, daß der Leser sich sagen muß: allein der Dichter wird das ideale Subjekt dieser Erfahrung sein. Ein Dichter war es denn auch, der auf Bergsons Theorie der Erfahrung die Probe machte. Man hat längst gesehen, daß Prousts Recherchen nach der verlorenen Zeit nichts anderes sind, als ein Versuch, sich der *durée* zu bemächtigen. Er vermeidet in seinem Werk die Beziehung auf Bergson nicht und er hat dessen Begriff der *mémoire-image* in seiner *mémoire involontaire* auf das glücklichste präzisiert und fortgebildet. Der Fundus der *mémoire involontaire* ist der Inbegriff der poetischen Erfahrung, nicht notwendig in einem sehr sachgerechten, geschweige denn erschöpfenden Sinn. Doch so, daß sie am Bestand der Erfahrung mit Nachdruck das heraushebt, was als beneidenswerter Besitz des Dichters und besonders des Lyrikers in einer Epoche gel-

Proust und Baudelaire  
Proust als Kommentator

*ten mochte, der die Sangbarkeit der Erfahrung sich zu verflüchtigen schien. Diese Epoche ist die Moderne in dem Sinn, den Baudelaire dem Wort gegeben hat.}*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1093v

*Der Schein einer in sich bewegten, in sich beseelten Menge ist vor ihm [scil. Baudelaire] zu nichts vergangen. In der Tat ist dieses Kollektiv nichts als Schein. Die »Menge«, an der der Flaneur sich weidet, ist die Hohlform, in die siebenzig Jahre später die Volksgemeinschaft gegossen wurde, in der Klassegegensätze, wie es heißt überwunden sind. Baudelaire spürte den Fäulnisprozeß, der sich vorbereitet und das war im Paris des second empire nichts unmögliches. Es ist als wenn er die ganze Niedertracht dieser Menge ein für alle Mal definieren wollte, wenn er sagt, daß selbst die verlornen Frauen, die Ausgestoßenen noch soweit kommen würden, der geordneten Lebensweise das Wort zu reden, über die Libertinage den Stab zu brechen und nichts mehr außer dem Gelde bestehen zu lassen. Von diesen seinen letzten Verbündeten, die mit der Menge paktieren, sieht Baudelaire sich im Geiste bereits verlassen. Als ein Vereinsamter geht er gegen die Menge an; er tut es mit dem ohnmächtigen Zorne dessen, der gegen den Regen oder den Wind angeht. Von dieser Menge mit Stößen bedacht zu werden – darin bestand das Erlebnis, dem Baudelaire als erster das Gewicht einer Erfahrung gegeben hat. Diese Erfahrung setzte die frühern allesamt außer Kurs.*

*Das Vermögen, dessen Verlust Baudelaire in diesem Text beklagt, ist das einen Blick anders erwidern zu können als sich mit ihm zu messen. Im Chockerlebnis erstorbne Blicke. Fusées XXII*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1090

12. In der »Zeitschrift für Sozialforschung« wurden den deutschsprachigen Aufsätzen Résumés in englischer und französischer Sprache beigelegt. Ein deutsches Résumé von *Über einige Motive bei Baudelaire* befindet sich im Archiv des Instituts für Sozialforschung; es scheint einen ersten Entwurf darzustellen, den Benjamin zum Zweck der Übersetzung nach New York sandte; es ist kaum das von Adorno verfaßte (s. 1127), sondern dürfte von Benjamin selbst geschrieben worden sein. Von den beiden tatsächlich gedruckten – mit dem deutschen Entwurf nicht übereinstimmenden – Résumés war Benjamin an dem englischen (s. Zeitschrift für Sozialforschung 8 [1939/40], 89 f.) sicherlich nicht beteiligt, an dem französischen dagegen hat er zumindest mitgearbeitet, wenn nicht auch es überhaupt von ihm geschrieben wurde (s. 1127).

### Über einige Motive bei Baudelaire

Die Theorie des Gedächtnisses, wie sie von Bergson in *Matière et mémoire* entwickelt und von Proust seiner Chronik *A la recherche du temps perdu* zugrundegelegt worden ist, ist einer Art von Erfahrung zugeordnet, die im neunzehnten Jahrhundert tiefgreifende Veränderungen erlitten hat. Der Nachrichtendienst der großen Presse kann einen provisorischen Begriff von ihnen geben (I/II). Ihre theoretische Aufhellung darf an den Ausführungen, die Freud in »Jenseits des Lustprinzips« gegeben hat, nicht vorübergehen. Er stellt eine Korrelation zwischen dem Gedächtnis und dem Bewußtsein auf. Bestandteil des Gedächtnisses in Bergsons Sinn (der Proustschen *mémoire involontaire*) kann nach Freud nur werden, was nicht mit Bewußtsein ist »erlebt« worden. Auf der andern Seite kommt aber nach Freud dem »Erleben mit Bewußtsein« eine hervorragende Bedeutung zu. Denn das Bewußtsein hat die Funktion der Chockabwehr. Je größer die Bedrohung durch Chocks, desto unablässiger wird das Bewußtsein auf dem Posten sein (III). Die Chockabwehr ist eines der entscheidenden Momente in der poetischen Erfahrung von Baudelaire. Sie prägt sich in der Struktur seines Verses ebenso aus wie in seiner Vorstellung von Prosa. Als Subjekt der Chockerfahrung hat Baudelaire sich unter dem Bilde des Fechters selbst porträtiert (IV). Die Existenz inmitten von Massen ist bei Baudelaire der Ursprung dieser Erfahrung. Es ist also eine der Großstadt spezifische. Die Motive, denen die Untersuchung gilt, gruppieren sich um das Motiv der Großstadtmenge. Bei Baudelaire war sie nicht Gegenstand einer realistischen Abschilderung. Sie ist jedoch als verborgene Figur einer Reihe seiner Dichtungen einbeschrieben (V). Mehrere weittragende Motive, die sich mit dem Erscheinen der großstädtischen Massen der Kunst darbieten, sind von Poe in der Erzählung »Der Mann der Menge« in aufschlußreicher Weise verwertet worden. Der Schauplatz dieser Erzählung ist London (VI). Poes Erzählung hat in der Physiognomik der berliner Menge, die Hoffmann in »Des Vetters Eckfenster« geliefert hat, ein Gegenstück. Baudelaires Paris steht nach seiner Entwicklungsstufe als Großstadt in der Mitte zwischen Berlin und London (VII). Die ersten Schilderer der Großstadtmenge haben das Unheimliche an ihr hervorgehoben. Ein reflektorisches Verhalten ist in dieser Menge vorwaltend. Die Mechanismen, die in ihm wirksam werden, haben sich in der Reaktion auf Chocks eingespielt. Der Komfort, der den Menschen von seinesgleichen isoliert und ihn auf einen Automatismus anweist, hat zu ihrer Ausbildung beigetragen. Im gleichen Sinne wirkte der moderne Fabrikbetrieb, der, wie Marx es ausdrückt, den Arbeiter an der Maschinerie anwendet (VIII). Bei Baudelaire figuriert das Hasardspiel als Modell für das Chockerlebnis. Der

Spieler ist das spezifisch moderne Gegenbild zum archaischen Bild des Fechters. Im Spieler präsentiert sich das Chockerlebnis nach seiner abstrakten Armatur. Diese ist eine rein zeitliche. Der Gegner des Spielers ist die Sekunde (IX). Der dem spleen Verfallene, der von der Faszination durch den leeren Zeitverlauf nicht loskommt, ist ein Zwillingbruder des Spielers. Das Zeitbewußtsein des spleen stellt den prinzipiellen Gegensatz zu der Überwindung der Zeit im Gedächtnis (im Sinne der *mémoire involontaire*) dar. In den Begriffen Spleen und Idéal werden die beiden Prinzipien von Baudelaire konfrontiert (X). Baudelairens intensive Betroffenheit durch die Daguerreotypie legt es nahe, den Beziehungen nachzugehen, die zwischen der Photographie und dem Chockerlebnis einerseits, zwischen der Kunst und dem Gedächtnis andererseits walten. Die Photographie und die späteren Techniken, die es erlauben, authentische Bilder des Geschehens festzuhalten und jederzeit zu reproduzieren, befriedigen ein Informationsbedürfnis, dem die willkürliche Erinnerung (die *mémoire volontaire*) entspricht. Der Wunsch, als dessen Erfüllung das Kunstwerk sich ansehen läßt, bleibt in demselben erhalten, er nährt sich aus dem Gedächtnis (der *mémoire involontaire*). Dessen Data lassen sich unter dem Begriff der Aura zusammenfassen. Baudelairens Lyrik hat im Verfall der Aura eins ihrer Hauptmotive. Es bietet den Schlüssel zu seinen erotischen Dichtungen (XI). Das Prosastück *Perte d'auréole* resümiert die Erfahrung, die Baudelaire seiner Berührung mit den großstädtischen Massen abgewann. Sie besteht in der Zertrümmerung der Aura im Chockerlebnis. Diese Erfahrung sich zuzueignen, scheint Baudelaire für künftige Lyriker obligat (XII).

Druckvorlage: Typoskript im Archiv des  
Instituts für Sozialforschung, Montagnola

#### *A propos de quelques motifs baudelairiens*

L'analyse débute par la constatation d'une scission entre la grande poésie lyrique et le public – scission qui se serait produite dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette séparation est interprétée comme la conséquence d'une transformation dans la structure même de l'expérience humaine.

Cela est d'abord expliqué par l'œuvre de Bergson. La théorie de la mémoire telle qu'elle a été développée dans *Matière et mémoire* se rattache à un type d'expérience qui, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, a subi des atteintes profondes. Bergson tend, grâce à la catégorie de la mémoire, de restaurer le concept d'une expérience authentique. Cette expérience authentique existe en fonction de la tradition et s'oppose ainsi aux modes habituelles d'expérience propres à l'époque de la grande indus-

trie. Proust a défini la mémoire bergsonienne comme une mémoire involontaire; en son nom il avait essayé de reconstruire la forme de la narration. Le rival de cette dernière s'appelle, à l'époque de la grande industrie, l'information. Elle développe, par le moyen des chocs, une mémoire qui, par Proust, a été opposée à la mémoire bergsonienne sous le nom d'une mémoire volontaire. Il est permis de considérer, conformément à Freud, la mémoire volontaire comme étroitement liée à une conscience perpétuellement aux aguets. Plus la conscience sera obligée à parer aux chocs, plus se développera la mémoire volontaire, et plus périlitera la mémoire involontaire. L'expérience éminemment moderne du choc sera la norme de la poésie baudelairienne. Par l'image de l'escrimeur, Baudelaire qui, en flânant, était habitué d'être coudoyé par les foules des rues, s'identifie à l'homme qui pare aux chocs.

Le choc en tant que forme prépondérante de la sensation se trouve accentué par le processus objectivisé et capitaliste du travail. La discontinuité des moments de choc trouve sa cause dans la discontinuité d'un travail devenu automatique, n'admettant plus l'expérience traditionnelle qui présidait au travail artisanal. Au choc éprouvé par celui qui flâne dans la foule correspond une expérience inédite: celle de l'ouvrier devant la machine.

Le réflexe mécanisé de l'homme livré au monde moderne se traduit chez Baudelaire dans l'attitude du joueur. Pour l'homme qui s'est adonné au jeu, l'expérience du choc se présente en ce qu'elle a de plus essentiel, c'est-à-dire comme une façon d'éprouver le temps. Le spleenétique qui ne peut se dégager de la fascination exercée par le déroulement du temps vide est le frère jumeau du joueur. En face du Spleen, l'œuvre baudelairienne évoque l'Idéal. L'Idéal, c'est la mémoire involontaire, initiatrice aux «correspondances». Dépositaire des images d'une vie antérieure, l'Idéal serait le consolateur suprême s'il n'était tenu en échec par la «beauté moderne» qui est essentiellement spleenétique. Les souvenirs plus ou moins distincts dont est imprégnée chaque image qui surgit du fond de la mémoire involontaire peuvent être considérés comme son «aura». Se saisir de l'aura d'une chose veut dire: l'investir du pouvoir de lever le regard. La déchéance de l'aura a des causes historiques dont l'invention de la photographie est comme un abrégé. Cette déchéance constitue le thème le plus personnel de Baudelaire. C'est elle qui donne la clé de ses poésies érotiques. Le poète invoque des yeux qui ont perdu le pouvoir du regard. Ainsi se trouve fixé le prix de la beauté et de l'expérience moderne: la destruction de l'aura par la sensation du choc.



## 511–604 Das Paris des Second Empire bei Baudelaire

## ÜBERLIEFERUNG

- T<sup>1a</sup> *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire.* – Durchschlag eines Typoskripts mit handschriftlichen Korrekturen Benjamins, als *Handexemplar* gekennzeichnet; Benjamin-Archiv, Ts 998–1027 (umfaßt *Die Bohème*), Ts 1092–1124 (umfaßt *Der Flaneur*) und Ts 1166–1201 (umfaßt *Die Moderne*).
- T<sup>1b</sup> *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire.* – Typoskriptdurchschlag vom selben Original, von vier Blättern (Ts 1126, 1134, 1138 und 1159) Exemplare einer früheren Version beigelegt; Benjamin-Archiv, Ts 1028–1061, Ts 1125–1165 und Ts 1202–1237.
- T<sup>1c</sup> *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire.* – Teil-Typoskriptdurchschlag (nur *Die Bohème* und *Die Moderne* umfassend) vom selben Original, von drei Blättern (Ts 1081 f. und 1270) Exemplare einer früheren Version beigelegt; Benjamin-Archiv, Ts 1062–1091 und Ts 1238–1274.
- T<sup>2</sup> Typoskript ohne Titel, den Schlußteil der *Bohème* und den *Flaneur* enthaltend. Handschriftliche Korrekturen z. T. wahrscheinlich von Benjamins, z. T. sicher von fremder Hand; Benjamin-Archiv, Ts 2554–2599.
- M<sup>1</sup> Manuskript ohne Titel, 67 Blätter und 25 eingefügte Notizzettel, auf denen sich Ergänzungen und Neufassungen einzelner Abschnitte finden, sowie 5 ausgesonderte Blätter; Besitzer: Deutsche Akademie der Künste zu Berlin (DDR).
- M<sup>2</sup> 12 von Benjamin handschriftlich beschriebene Blätter, die T<sup>1a</sup> beigelegt sind. 4 Blätter (Ms 9–12) enthalten zwei Einfügungen zu *Der Flaneur*, 1 Blatt (Ms 14) eine solche zu *Die Moderne*; die übrigen Blätter enthalten Notizen zu Änderungsvorhaben und sind 1170–1173 abgedruckt. – Benjamin-Archiv, Ms 3–14.
- Druckvorlage: T<sup>1a</sup>, M<sup>2</sup>

Für die Herstellung eines kritischen Textes von *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* sahen die Herausgeber sich zwingend auf T<sup>1a</sup> verwiesen: das Typoskript repräsentiert fraglos den Text letzter Hand, als *Handexemplar* enthält T<sup>1a</sup> gegenüber T<sup>1b</sup> und den entsprechenden Teilen von T<sup>1c</sup> den höheren Korrekturstand. Wie alle überlieferten T<sup>1</sup>-Typoskripte ist auch T<sup>1a</sup> ein Durchschlag, doch hat es den Charakter eines Kontroll-exemplars und dürfte kaum von dem verlorenen Original abweichen. Sorgfältiger Revision bedurfte der Text von T<sup>1a</sup> gleichwohl. Offensichtlich auf Grund von Benjamins Diktat durch eine Sekretärin geschrieben, finden sich in dem Typo-

skript zahlreiche Verschreibungen, die der Autor nur zum Teil korrigierte. Die handschriftliche Überarbeitung in T<sup>1a</sup> galt vorab der sprachlichen, nicht selten auch einer sachlichen Besserung des diktierten Textes. Bloße Diktat- und Schreibfehler, die in den Frankfurter Typoskripten gelegentlich stehengeblieben sind, ließen sich oft anhand von M<sup>1</sup> berichtigen. Orthographie und Interpunktion sind in T<sup>1a</sup> uneinheitlich gehandhabt worden, doch erlaubten gerade hier Benjamins handschriftliche Korrekturen Rückschlüsse auf die Prinzipien, die ihn leiteten; wie in der gesamten Ausgabe bemühten die Herausgeber sich, innerhalb des Textes derartige Prinzipien konsequenter anzuwenden, als Benjamin selber das getan hat. Die Titel von Büchern und Gedichten wurden einheitlich in doppelte Anführungszeichen, fiktive Zitate in einfache Anführungszeichen gesetzt: so verfährt auch T<sup>1a</sup>, doch nicht stets. Deutsch- und französischsprachige Zitate sind nach Möglichkeit im Wortlaut der zitierten Quelle gebracht worden; in Zitaten, die Benjamin aus dem Französischen übersetzte, wurden drei Punkte für ausgelassene Stellen auch dort eingefügt, wo diese in der Druckvorlage fehlen. Die Daten der Nachweise und Verweise sind ergänzt, korrigiert und vereinheitlicht worden; die Grundsätze, nach denen Benjamin verzeichnete, wurden dabei selbstverständlich beibehalten. Die Differenzierung der Anmerkungen in solche, die Benjaminschen Text enthalten und mit Asterisken \* versehen sind, und solche, die bloße Nachweise und Verweise bieten und durch Ziffern gekennzeichnet sind, folgt der Druckvorlage. Deren Verfahren, auf jeder Seite zunächst die Textfußnoten, danach erst die bezifferten Nachweise zu bringen, ist bewahrt worden. Lediglich die Numerierung der Nachweise, die in T<sup>1a</sup> auf jeder Seite erneut mit 1 beginnt, wurde abschnittsweise durchgeführt.

Von hohem Interesse wäre es gewesen, die von Benjamin übersetzten Zitate im Wortlaut der französischen Originale zu bringen; Raumangel verbot es leider (ein Großteil, wenn nicht die Mehrzahl dieser Zitate findet sich übrigens auf Französisch im Passagenwerk wieder, s. Bd. 5). Benjamin übersetzte die Baudelairesche Prosa wie auch die Zitate, welche *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* und *Über einige Motive bei Baudelaire* aus anderen Autoren bringen, oft weder der Syntax noch den Wörtern der Originale getreu. Die Übersetzungen gleichen sowohl das Zitierte Benjamins eigener Sprache an, wie sie auch bis zu einem bestimmten – nicht selten weitgehenden – Grad bereits Kommentar sind und so in den Dienst der Benjaminschen Analyse treten. Auffällig ist etwa, daß Benjamin Partizipialkonstruktionen und Relativsätze in parataktische Sätze oder Satzglieder aufzulösen geneigt ist.

Einige Beispiele mögen das belegen. So lautet der 582,33 f. übersetzte Satz bei

Baudelaire: »Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale.«; die beiden Sätze 585,15–18 lauten: »Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, [...] et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera [...] l'époque, la mode, la morale, la passion.«; die unmittelbar vorangegangenen Sätze 585,12–14 lauten: »Il a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler la modernité.«

Der Übersetzer Benjamin treibt das, worauf seine Interpretation Baudelaires es abgesehen hat, nicht ohne Gewalttätigkeit aus der unterordnenden Syntax des Dichters heraus; die Übersetzung scheint dann den Wörtern gleichsam einen Stoß zu versetzen.

In diesem Sinne müßten etwa zwei, den Zusammenhang des Originals sprengende Übersetzungen gelesen werden; 596,1–5 heißt im Original: »[...] toutes les femmes intellectuelles lui sauront gré d'avoir élevé la femelle à une si haute puissance, [...] et de l'avoir fait participer à ce double caractère de calcul et de rêverie qui constitue l'être parfait.«; 649,24 f. heißt: »[...] et aussi, parfois, même fixité d'attention.« (die Übersetzung fügt ein *jâhes* ein, das in der Unterbrechung, die das *parfois* im Original darstellt, um so weniger ein Äquivalent besitzt, als Benjamin *parfois* wörtlich übersetzt).

Die zuweilen überraschende Wortwahl, die Benjamin in seinen Übersetzungen trifft, dient unmittelbar der Absicht, die Interpretation zu stützen.

So etwa *und pariert seine eigenen Stöße* (571,7) für »et se bousculant lui-même«; *Chocks des Bewußtseins* (571,34) für »soubresauts de la conscience«; *Bevölkerung* (576,28) für »multitude«; *verschleierte Absicht* (578,2 f.) für »une intention visible«; *der wichtigste Repräsentant der Moderne* (585,3 f.) für »le représentant le plus vrai de la nature moderne« oder *der teuer erkaufte und ruhmreiche Dekor der Zivilisation* (592,19 f.) für »le douloureux et glorieux décor de la civilisation«.

Eine Untersuchung der Benjaminschen Übersetzungen, die in den späten Arbeiten über Baudelaire durchaus anders als in den Übertragungen aus den »Fleurs du mal« (s. Bd. 4, 23–82) einerseits, in den Proust-Übertragungen andererseits intendiert sind, dürfte ein wichtiges Desiderat der Forschung darstellen.

Unsicher ist der Stellenwert von T<sup>2</sup>. Zunächst ist der Zweck unklar, zu dem diese, wenn man will: gekürzte Version von *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* hergestellt wurde. Aufbewahrt wurde T<sup>2</sup> von Leo Löwenthal, der es dem Benjamin-Archiv schenkte; d. h. das Exemplar stammt ursprünglich aus dem Besitz des Instituts für Sozialforschung. Der naheliegende Gedanke, daß es bei T<sup>2</sup> um eine Version sich handele, wie die Redaktion der »Zeitschrift für Sozialforschung« sie anfangs zu publizieren plante, wird dadurch demen-

tiert, daß dieser Plan darin bestand, *das zweite Kapitel in extenso und das dritte zum Teil abzudrucken* (s. 1098), während T<sup>2</sup> das erste Kapitel zum Teil, das zweite wenn nicht in extenso so doch in einer leicht gekürzten Form, das dritte jedoch überhaupt nicht umfaßt. Kaum wurde T<sup>2</sup> von fremder Hand – etwa durch die Redaktion der »Zeitschrift für Sozialforschung« – erstellt: die wenigen handschriftlichen Korrekturen, die von Benjamin selbst stammen mögen, sind ihm zwar nicht mit Sicherheit zuzuschreiben, doch dürften die Abweichungen des Textes sowohl gegenüber M<sup>1</sup> wie gegenüber T<sup>1a</sup> vom Autor herrühren. Andererseits ist eine gesicherte Datierung von T<sup>2</sup> nicht möglich. Manches spricht zwar dafür, daß der Text später als T<sup>1a</sup> entstanden ist, doch gibt es auch Passagen, die noch mit M<sup>1</sup> übereinstimmen, während sie in T<sup>1a</sup> geändert worden sind. Am wahrscheinlichsten dürfte sein, daß T<sup>2</sup> von Benjamin zwar später als T<sup>1a</sup>, aber ohne Zuhilfenahme von dessen Text; unter erneutem Rückgriff auf M<sup>1</sup> angefertigt wurde. Das könnte etwa für einen nicht zustande gekommenen Abdruck in einer anderen Zeitschrift oder auch für einen Vortrag – weder vom einen noch vom anderen war freilich etwas zu ermitteln – geschehen sein. Benjamin dürfte dann, wohl zu Informationszwecken, ein Exemplar dem Institut für Sozialforschung zugesandt haben. – Um dem Benutzer der Ausgabe die Rekonstruktion der Fassung T<sup>2</sup> zu erleichtern, werden deren Varianten in einem gesonderten Lesartenteil (s. 1196–1198) mitgeteilt.

Über das einzige erhaltene vollständige Manuskript von *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* berichtet Rosemarie Heise, die den Text herausgab: »Das Manuskript besteht aus 67 Blättern (24,5 x 20,5 cm) und 25 eingefügten rosa Notizzetteln, auf denen Ergänzungen oder Neufassungen einzelner Abschnitte vermerkt sind. Am Schluß des Manuskripts befinden sich 5 Blätter aus den Kapiteln »Die physiologies«, »Der Mann der Menge«, »Die Menge als Schleier«, »Die Menge bei Hugo und Baudelaire«. Die zum Teil stark korrigierten Blätter wurden von Benjamin ausgesondert; überarbeitete Abschriften fügte er an den entsprechenden Stellen des Manuskripts ein. Die Manuskriptblätter sind einseitig beschrieben. Sie haben links einen breiten Rand, den Benjamin mehrfach für Einfügungen und Notizen genutzt hat. Auf dem oberen Rand jedes Blattes, das erste ausgenommen [welches die methodologische Einleitung enthält, s. 1160 f.], steht rechts jeweils die Kapitelüberschrift und die Blattzahl; die Paginierung beginnt mit jedem Kapitel neu. Daneben finden sich auf allen Blättern – wiederum mit Ausnahme des ersten – verschiedene Zeichen, die die Kapitel zu größeren Komplexen zusammenfassen, die der Gliederung des Frankfurter Typoskripts entsprechen

[...]. Links oben sind wiederholt Bleistiftnotizen angebracht: *verifizieren! übers., wo?*, die sich auf Quellennachweise, Zitate oder historische bzw. kunsthistorische Daten beziehen. Den unteren Blattrand hat Benjamin Fußnoten und bibliographischen Nachweisen vorbehalten, die allerdings nur in Form von Siglen angegeben sind, welche sich auf Benjamins Exzerptkonvolute [richtig: auf das Manuskript des Passagenwerks] beziehen.« (R. Heise, Zur Textgestaltung, in: Walter Benjamin, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, a. a. O., 145) – Den Herausgebern stand ein Mikrofilm des Berliner Manuskripts zur Verfügung\*. Wenigstens die wichtigen Varianten auch der Handschrift werden in einem weiteren gesonderten Lesartenteil (s. 1198–1210) verzeichnet. Bloße Abweichungen in der Orthographie, im Lautstand und in der Interpunktion sind bei der Verzeichnung nicht berücksichtigt worden; Formulierungsvarianten, Ergänzungen, Streichungen und Textumstellungen gegenüber der endgültigen Fassung wurden vollständig aufgenommen. Wo die in der vorliegenden Ausgabe verzeichneten Varianten vom Text der Heiseschen Edition abweichen, sind Lesefehler der Herausgeberin berichtigt oder von ihr vorgenommene Normalisierungen des Benjaminschen Textes (s. 756) rückgängig gemacht worden. Wo immer der den Herausgebern zugängliche Mikrofilm eine sichere Entscheidung nicht erlaubte, mußte dem Heiseschen Text gefolgt werden.

## LESARTEN

## a. Zum edierten Text

509–513 Titel] T<sup>1a</sup>, T<sup>1b</sup> und T<sup>1c</sup> enthalten 5 übereinstimmende Blätter, die dem Beginn des Textes vorangestellt sind und im folgenden wiedergegeben werden. [Bl. 1:] *Charles Baudelaire Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus Zweiter Teil* [Bl. 2:] *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire »Une capitale n'est pas absolument nécessaire à l'homme.« Sénancour* [Bl. 3:] *I Die Bohème* [Bl. 4:] *Hier fehlt ein Abschnitt von ungefähr neun Seiten. Er gibt eine Darstellung des Zusammenhangs zwischen der zunehmenden Standardisierung der pariser Architektur, den haussmannschen Arbeiten und der bonapartistischen Despotie. Er kennzeichnet die Versuche des Feuilletons, in der Öde des städtischen Lebens durch seine Phantasmagorien ein Divertissement zu schaffen.* [Bl. 5:] *Hier fehlt ein Abschnitt von ungefähr sechs Seiten. Er gibt eine kurze Geschichte der Bohème in ihren Generationen. Er kennzeichnet die Bo-*

\* Der Suhrkamp Verlag hatte die Überlassung dieses Films dem Aufbau-Verlag – in dem die Heisesche Ausgabe erschien – zur Bedingung für die Vergabe der Lizenz zum Abdruck des Textes gemacht. Der Film befindet sich heute im Besitz des Frankfurter Benjamin-Archivs.

*hème dorée der Gautier und Nerval; die Bohème der Generation von Baudelaire, Asselineau, Delvau, endlich die jüngste proletarisierte Bohème, deren Sprecher Jules Vallès war. [Absatz] Im folgenden der vollständige Text bis zum Schluß. Die »fehlenden« beiden Abschnitte sind im Nachlaß Benjamins nicht vorhanden, sie dürften ungeschrieben geblieben sein\*.*

§14,24 *spürte*] konjiziert für *spürt* T<sup>1a</sup>; die Konjekture stützt sich auf M<sup>1</sup>, das die Imperfektform hat, allerdings syntaktisch falsch *spürten* anschließt. – §19,25 »*Le vin des chiffonniers*«] konj. für *le vin du chiffonnier* T<sup>1a</sup>, M<sup>1</sup> – §19,33 *begegnete*] M<sup>1</sup>; *begegnet* T<sup>1a</sup> – §20,21 f. »*Wein der Lumpensammler*«] konj. für »*Wein des Lumpensammlers*« T<sup>1a</sup>, M<sup>1</sup> – §22,7 *Grundfesten*] M<sup>1</sup>; *Grundvesten* T<sup>1</sup> – §23,5 *Soweit*] M<sup>1</sup>; *So weit* T<sup>1a</sup> – §24,10 *letzte*] konj. für *erste* T<sup>1a</sup>, M<sup>1</sup> – §25,26 *des Satans*] M<sup>1</sup>; *des Satan* T<sup>1a</sup> – §26,10 *dem*] in T<sup>1a</sup> durch Großschreibung des Anfangsbuchstabens hervorgehoben – §26,34 u. §27,1 *ihm seine Aufmerksamkeit*] *es ihm* T<sup>1c</sup> (Ts 1081) – §27,5–11 *Er bis éclairs!*] in T<sup>1c</sup> (Ts 1081) finden der Satz Benjamins und das Gedichtzitat sich umgestellt; auf *Fais bis éclairs!* folgt: *Das ist ein Blatt von dem Lorbeer, den Karl Marx für die »drohend finstern Stirnen« der Junikämpfer gefordert hatte.*; danach der Absatz – §27,6 »*drohend finstere Stirn*«] T<sup>1a</sup> hat, wie auch die übrigen Typoskripte, fälschlich »*drohend finstern Stirnen*«, M<sup>1</sup> bringt den korrekten Wortlaut des Zitats. – §27,14 *folgenden*] fehlt in T<sup>1c</sup> (Ts 1081) – §27,14 *Aussprüche*] *Ausführungen* T<sup>1c</sup> (Ts 1081) – §27,18 f. *gelegentlichen*] konj. für *gelegentlichem* T<sup>1a</sup>, M<sup>1</sup> – §27,24–§28,11 *Das bis Wert.*] *Baudelaire will mit Dupont solidarisch stehen. Der Sinn der Stelle erschöpft sich in diesem Willen. Der in ihr formulierten Lehre entspricht in Baudelaire's eigenen Gedichten nichts. Sie kann nur apologetisch bewertet werden.*<sup>1</sup> ([Fußnote:] vgl. André Breton: *La grande actualité poétique – Minotaure* II, 6, hiver 1935, p. 61) *Sie hat nichts von der tiefen Duplizität, von der seine soziale Dichtung beflügelt wird. Es ist ihre Schlichtheit, welche sie Lügen straft. Baudelaire selbst hat sie preisgegeben als er zehn Jahre später schrieb: »Der Grazie und der weiblichen Zartheit seiner Natur verdankt Dupont seine ersten Lieder. Zum Glück hat die revolutionäre Aktivität, welche damals fast alle mit sich riß, ihn nicht ganz von seinem natürlichen Weg abgelenkt.*<sup>2</sup> ([Fußnote:] II p. 555) *Der schroffe Bruch mit dem l'art pour l'art hatte nur als Haltung sein Interesse für Baudelaire.* T<sup>1c</sup> (Ts 1081 f.)

\* Über die Differenz zwischen dem Anfang von M<sup>1</sup> – der methodologischen Einleitung (s. 1160 f.) und dem Abschnitt *Der Geschmack* (s. 1167–1169) – und dem von T<sup>1a</sup> mit den zwei »fehlenden« Abschnitten s. R. Tiedemann, Nachwort zu: Walter Benjamin, Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1974, 193 f. (Anm. 17).

537,11 jener] dieser T<sup>1b</sup> (Ts 1126) – 537,13–21 Zahlreiche bis begegnen.] Von einer anderen Seite betrachtet sind diese Sammelwerke der Niederschlag einer belletristischen Kollektivarbeit, wie ihr Girardin als Feuilleton ein Stätte eröffnete. Sie waren der Gesellschaftsanzug, der einem Schrifttum die Bibliotheken eröffnete, das von Hause aus dem Straßenverschleiß bestimmt war. Die unscheinbaren Schriften im Taschenformat, die sich physiologies nannten, gingen den Typen nach, die dem, der den Markt in Augenschein nimmt, begegnen. T<sup>1b</sup> (Ts 1126) – 537,28 sechsundsiebenzig] sechsundsiebzig T<sup>1b</sup> (Ts 1126) – 538,1 hatten] conj. für hatte T<sup>1a</sup> – 539,11 Die Straße] conj. für Sie T<sup>1a</sup>. Im vorangehenden Satz stand ursprünglich: [...] so ist es der, die Straße zum Interieur zu machen; daraus wurde in einer ersten Korrektur: [...] so ist es der bewährte des Feuilletons, nämlich die Straße zum Interieur zu machen; die endgültige Korrektur führte zur Streichung der Wörter die Straße, die handschriftlich durch den Boulevard ersetzt wurden. – 539,23 des Schrifttums] M<sup>1</sup>; in T<sup>1a</sup> sind die beiden Wörter wohl irrtümlich ausgefallen. – 542,4 f. zu bis Gegensatz.] dessen Gegensatz ist der Menschenkenner. T<sup>1b</sup> (Ts 1134) – 542,10 Menschen] Mannes T<sup>1b</sup> (Ts 1134) – 542,14–17 Der Glaube bis hatte.] Er hatte de Maistre zu gut gelesen, der seinerseits Bacon genau studiert hatte. T<sup>1b</sup> (Ts 1134) – 542,18 Mittelchen] Pülverchen T<sup>1b</sup> (Ts 1134) – 542,19 waren bald abgetan] sind bald in alle Winde zerstoben T<sup>1b</sup> (Ts 1134) – 542,19 dagegen] fehlt in T<sup>1b</sup> (Ts 1134) – 542,21 sollte bis sein.] war dagegen eine große Zukunft verschieden. T<sup>1b</sup> (Ts 1134) – 542,23 Physiologien] Physiologie T<sup>1b</sup> (Ts 1134) – 543,4 f. Wenn der Flaneur] Es ist das Inkognito eines kleinen Mannes – Baudelaire unterstreicht das, indem er den Titel »Fürst« aus dem Text heraushebt. Wenn aber der Flaneur T<sup>1b</sup> (Ts 1138) – 543,15 u. 34–36 wissen\*. u. In bis stellen\*.] in T<sup>1b</sup> (Ts 1138) findet der Text der Fußnote sich in den Haupttext inkorporiert. Dabei ist das Balzac-Zitat um einen Nebensatz vervollständigt: [...] stellen als ob sie auf einer Leinwand vorüberhuschten.« – 543,25–27 Messac bis ist:] Messac hat den Einfluß der Indianererzählung von Cooper auf die französische Detektivgeschichte nachgewiesen. Das Interessante an diesem Einfluß ist: T<sup>1b</sup> (Ts 1138) – 543,30 macht] conj. für mache T<sup>1a</sup> – 546,3–547,10 Eingehend bis zugrunde.] M<sup>2</sup> (Ms 9–11), handschriftliche Einfügung; Dieser Inhalt liegt, abgewandelt, einem der berühmtesten Gedichte der Fleurs du mal, dem Sonett A une passante zugrunde. T<sup>1a</sup> – 546,6 journalistischer Informationen] conj. für der journalistischer Informationen M<sup>2</sup> – 546,7 Poes Detektiv] conj. für Poe Detektiv M<sup>2</sup> – 546,7 Dupin] conj. für Dupont – 550,3 f. Lesezirkel] M<sup>1</sup>; Lesezirkeln T<sup>1a</sup> – 550,21 einschneidendste] M<sup>1</sup>; einschneidenste T<sup>1a</sup> – 551,17–28 Auf bis ist. M<sup>2</sup>

(Ms 12), handschriftliche Einfügung – 551,22 *kurzem,*] konj. für *kurzem* M<sup>2</sup> – 551,24 *insgesamt ein*] konj. für *insgesamt wie ein* M<sup>2</sup> – 554,31 *gestikulierten,*] M<sup>1</sup>; *gestikulierten* T<sup>1a</sup> – 561,20 *im besten Fall*] M<sup>1</sup>; *in bestem Fall* T<sup>1a</sup> – 563,14 *die*] M<sup>1</sup>; *der* T<sup>1a</sup> – 563,15–23 »Wie bis enthält.«] dieses Zitat fehlt in T<sup>1b</sup> (Ts 1159) – 568,3 *des Volkes*] M<sup>1</sup>; *Volkes* T<sup>1a</sup> 570,16 *an*] M<sup>1</sup>; *ab* T<sup>1a</sup> – 575,2 *in*] M<sup>1</sup>; *in-* T<sup>1a</sup> – 576,29 *Baumwollpartikeln*] M<sup>1</sup>; *Baumwollpartikel* T<sup>1a</sup> – 576,35 *sechs*] konj. für 6 T<sup>1a</sup> – 580,19 *gekleidete Passantin*] konj. für *gekleideten Passanten* T<sup>1a</sup> – 584,35 *wurden*] M<sup>1</sup>; *worden* T<sup>1a</sup> – 585,1 *seiner Sujets*] M<sup>1</sup>; *seines Sujets* T<sup>1a</sup>. Im Original lautet die Stelle: »de ses sujets«. – 590,17–22 »Les bis Zeit.] M<sup>2</sup> (Ms 14), handschriftliche Einfügung – 590,33 *unablässig*] M<sup>1</sup>; *unabläßlich* T<sup>1a</sup> – 591,9 *ihr*] M<sup>1</sup>; *ihm* T<sup>1a</sup> – 591,24 f. *De bis pierre.*] T<sup>1a</sup>, M<sup>1</sup>; bei Geffroy – den T<sup>1a</sup> als Quelle anführt – lauten die beiden Verse: »Diront pourquoi refaire / Commerce du pont de pierre.« Benjamin entnahm die im Text zitierte Version der Meryonschen Radierung selbst, jedoch einem anderen Zustand derselben als Geffroy; s. dazu Passagenwerk, Konvolut J, Bl. 2, (Bd. 5). – 602,6–15 *Die bis berührte.*] fehlt in T<sup>1c</sup> (Ts 1270) – 602,17 *einer*] *der* T<sup>1c</sup> (Ts 1270) – 603,20 f. *Schreibweise*] M<sup>1</sup>; *Schreibeweise* T<sup>1a</sup>

#### b. Varianten von T<sup>2</sup>

509,1–513,2 Titel und Motto] fehlen – 513,3–523,10 *In bis Litanei.*] fehlt – 523,10 *Sie*] *Baudelaires Litanei Abel et Cain* – 523,26 *möglich.*] in T<sup>2</sup> folgt hier ein Absatz – 523,26–524,3 *Gewiß bis Arbeitskraft.*] fehlt – 523,34 T<sup>2</sup> hat hier irrtümlich den Zitatnachweis von 523,32 f. – 524,10 *letzte*] in T<sup>2</sup> irrtümlich *erste* – 525,7–10 *Der bis Unterdrückten.*] fehlt – 525,11 *erblickten*] *sahen* – 525,27 *der Satan*] *er* – 525,28–30 *Marx bis können.*] fehlt – 525,37 f. der Verweis fehlt in T<sup>2</sup> – 526,10 *dem*] in T<sup>2</sup> nicht hervorgehoben – 526,34–527,1 *ihm seine Aufmerksamkeit*] *es ihm* – 527,5–7 *Er bis nahm.*] fehlt – 527,14 *die bis Aussprüche*] *diese merkwürdigen Ausführungen* – 528,2 f. *die bis machten*] fehlt – 528,6 *schreibt*] *schrieb* – 529,22 *ihr*] *ihnen* – 529,23 *ihr*] *ihnen* – 529,24–530,8 *Mme de Girardin bis Stadtklatsches.*] fehlt – 530,22 *zu.*] *zu*. Danach folgt in T<sup>2</sup> ein Absatz. – 530,22–532,24 *die bis Kraft.*] fehlt – 530,38 f. der Nachweis – wie auch das Zitat selbst – fehlen in T<sup>2</sup> – 533,16 f. *die »Méditations« und die »Harmonies«*] *die Harmonies und die Histoire des Girondins* – 534,1 *betrachtet.*] in T<sup>2</sup> folgt hier ein Absatz – 534,1–535,2 *Es bis prostituiert.*] fehlt – 537,1 f. Titel] fehlt; in T<sup>2</sup> findet sich lediglich ein Absatz, die Seiten sind durchgezählt. – 537,13–16 *Zahlreiche bis Schrifttums,*] *Von einer ande-*



ren Seite betrachtet sind diese Sammelwerke der Niederschlag einer belletristischen Kollektivarbeit, wie ihr Girardin im *Feuilleton* eine Stätte geboten hatte. Sie waren der Gesellschaftsanzug, der einem Schrifttum die Bibliotheken eröffnete, – 537,18 in] im – 537,28 sechsundsiebenzig] sechsundsiebzig – 537,34–538,1 sie bis hatten] sie den verschiedenen Typen nachgegangen waren – 538,10 die bis 1836] die 1836 verschärften Zensurmaßnahmen – 539,3 wie sie unter] die von – 539,4 leicht gedeiht] ausgeht – 539,11 Die Straße] Er – 539,23 des Schrifttums] fehlt – 540,11 Menschen] Menge – 541,11 nicht] nicht als – 541,21 die die] welche die – 541,22 legen] legten – 541,25 Ungebildetste] Ungeselligste – 542,4 f. zu bis Gegensatz.] dessen Gegensatz ist der Menschenkenner. – 542,10 Menschen] Mannes – 542,19 waren bald abgetan] sollten bald vergessen sein – 542,29 dicht massierten] fehlt – 542,32 f. vor bis schützt.] das den Asozialen in seinen Schutz nimmt. – 543,4 Wenn] Wenn aber – 543,27 f. Das bis Schau.] fehlt – 543,29 die Schau-stellung] das – 544,27 f. »Mohicaner im spencer« und »Huronen im Gehrock«] »Irokesen im spencer« und »Mohikaner im Gehrock« – 544,29 f. rückblickend im Jahre 1857] im Jahre 1857 rückblickend – 546,1 Der bis Inhalt] Ein charakteristischer Inhalt – 546,3–547,9 Eingehend bis abgewandelt] Dieser Inhalt liegt, freilich abgewandelt, – 548,11 Gelüst] Gelüste – 551,17–28 Auf bis ist.] fehlt – 552,3 ein Dickens] Dickens – 552,29 in der Stadt] fehlt – 555,10–18 Es bis Mittel.] fehlt – 555,18 Sein] Poes – 555,20 nicht, wie Senefelder,] nicht – 557,29 f. als erster er habe] er habe als erster – 557,34–558,9 Damit bis will.] fehlt – 558,10 aber] fehlt – 558,17 ist] ist gleichsam – 558,21 wollen] will – 558,21 fühlen] fühlt – 559,17 Baudelaire.] in T<sup>2</sup> folgt hier ein Absatz – 559,20 Markets] Marktes – 559,34 die es zugleich ausübt.] das [sic] das Straßenpublikum bot.; der in T<sup>1a</sup> folgende Absatz fehlt in T<sup>2</sup>. – 560,1 f. Nicht bis bot.] fehlt; wahrscheinlich sind in T<sup>2</sup> zwei oder drei Zeilen durch ein Versehen ausgefallen. – 560,5–18 So bis wurden ...] fehlt – 561,7–16 Sofern bis Abstiegs.] Die Klasse der kleinen Bürger, der Baudelaire angehörte, befand sich erst im Beginn des Abstiegs. – 561,20 im besten Fall] in bestem Fall – 562,8–15 Die bis Mitleid.] fehlt – 562,31 worden.] hierzu in T<sup>2</sup> der Verweis II, S. 520 – 563,15–23 »Wie bis enthält.«] fehlt – 565,4 sind.] in T<sup>2</sup> folgt hier ein Absatz – 565,4–33 Im bis Protokolle.] fehlt – 565,34 bekanntlich] fehlt – 566,16 schauert] erschauert – 566,16–18 unter bis erschauert ...] fehlt; wahrscheinlich ebenfalls durch ein Versehen in der Abschrift ausgefallen. – 567,22 zuverlässiges] fehlt – 567,26 f. geschimpft] gestimmt – 567,29–568,4 Der bis angetroffen.] Oberflächliche Ansicht des Tages und

*Vertrauensseligkeit wird bei Hugo neben der tiefen Ahnung des wirklichen Lebens der Masse angetroffen.* – 568,4–8 *gelungen bis Zeitgenossen]* *gelungen* – 568,23 *seiner]* *die seiner* – 568,36 f. *von bis spielte]* *fehlt* – 569,2 f. *Die bis beirren.]* *Von der Masse der großen Stadt ließ Hugo sich nicht beirren.* – 570,1–604,39 *der dritte Abschnitt Die Moderne fehlt in T<sup>2</sup>*

c. Varianten von M<sup>1</sup>

511 f. *Titel und Motto]* *fehlen in M<sup>1</sup>. Der Text beginnt mit einer methodologischen Einleitung (abgedruckt 1160 f.) und einem Abschnitt Der Geschmack (abgedruckt 1167–1169).* – 513,1 f. *I Die Bohème]* *der conspirateur;* *Titel zu 513,3–519,20\** – 513,31 *nenn]* *präsentiert* – 513,32 *einen »neuen]* *als »neuen* – 513,35 *(cit. bis 181.)]* *sämtliche Zitatnachweise fehlen in M<sup>1</sup>; an ihrer Stelle finden sich im allgemeinen Siglen des Passagenmanuskripts (s. 1193). Auf die Verzeichnung dieser Siglen wird verzichtet.* – 514,13 *und seine Geste ist]* *doch ist seine Geste* – 514,17 *Kunst sei von Nützlichkeit]* *die Kunst sei vom Nützlichen* – 514,23 *offizielle Kritik]* *critique universitaire* – 514,23 *voran]* *an erster Stelle* – 514,24 *Energien]* *Kräften* – 514,24 *Prosa]* *Schriften* – 515,9 *Sympathien]* *Sympathien, wie meist,* – 515,11 *bleibt]* *bleibt immer* – 515,11 *Fundament]* *Fundament immer* – 515,20 *Zerstörung]* *Destruktion* – 515,35 *Anteil]* *Einen Anteil* – 515,36 *Baudelaires]* *sein* – 516,1 *seine]* *seine undurchsichtige und* – 516,3 *blague]* *hierzu in M<sup>1</sup> die Fußnote: blague hat hier den Sinn von »Aufsitzer«* – 516,16 *wüsten]* *düsteren* – 516,17 *hinein.«]* *Absatz in M<sup>1</sup>. Der folgende Absatz beginnt: In seinen Provokationen hat Baudelaire an De Maistre ein Vorbild besessen, dem er nacheifer-*

\* Nach Rosemarie Heise sollen die Titel, die in M<sup>1</sup> über den einzelnen Abschnitten stehen, Kapitelüberschriften darstellen (s. Walter Benjamin, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, a. a. O., 12 und 145). Eher dürfte es dabei jedoch um eine Art von Kolumnentitel sich handeln, die wohl nachträglich eingefügt worden sind. Die Titel stehen über jeder Seite des Manuskripts rechtsbündig; hinzugesetzt wurde jeweils die Seitenzahl des betreffenden Abschnitts, Titel und Seitenzahl sind eingerahmt worden. Den Herausgebern ist kein Manuskript Benjamins bekannt, in dem in dieser Form sich Überschriften finden: Überschriften wurden von Benjamin entweder auf Zeilenmitte oder – seltener – linksbündig gesetzt. Zu vermuten ist, daß in den Titeln von M<sup>1</sup> Spuren der Arbeit am Manuskript sich dokumentieren, dessen Abschnitte möglicherweise erst nachträglich zu einem Textkontinuum montiert worden sind; M<sup>1</sup> hat keine von Benjamin stammende durchgehende Paginierung. Die Titel könnten die Funktion gehabt haben, das Zusammengehörige als solches auszuweisen und bei der Ordnung des Gesamtmanuskripts behilflich zu sein. Diese Vermutung würde gestützt werden, wenn die Einrahmung der Titel mit verschiedenen Farbstiften vorgenommen worden wäre (was auf dem den Herausgebern allein zugänglichen Mikrofilm natürlich nicht zu erkennen ist). Daß Benjamin zu irgendeinem Zeitpunkt die Absicht gehabt haben soll, die Titel als »Kapitelüberschriften« im Druck stehen zu lassen – wie die Heisesche Edition es tut –, erscheint den Herausgebern unwahrscheinlich.

te, ohne es zu erreichen. Ihm war weniger die scharfe Logik als der sanfte, insinuierende Ton versagt, mit dem die Figurinen der Soirées de Saint-Petersbourg ihre blutrünstigen Sarkasmen vorbringen. Eine Rechtfertigung des Krieges wie sie das Werk in seinem siebenten Gespräche gibt, war durchaus nach dem Herzen von Baudelaire. In der Argumentation aber konnte Baudelaire es so wenig wie ein anderer De Maistre nachtun. »Der Krieg«, schreibt dieser in einer der letzten Thesen zu dessen Verherrlichung, »ist göttlich – das ergibt sich auch aus der Hut, in der die großen Generale, und selbst die kühnsten, stehen – denn sie fallen nur selten in einer Schlacht.« – §16,20 f. die Energie] Energie – §16,22 Luft machen] erleichtern – §16,26 f. in pariser Berufsverschwörern] in den pariser Berufsrevolutionären – §16,28 diesen Verschwörern] den Berufsverschwörern – §17,14–16 er bis türmen«.] »Tes magiques pavés dressés en forteresses.« – §17,16 »Magisch«] »Magique« – §17,16 Steine] Pflastersteine – §17,18 eben] gerade – §17,19 verpflichtet] unmittelbar verpflichtet – §17,19 ähnlich] ähnlich und allegorisch – §17,24 die Arbeiter] ihre revolutionären Kerntruppen – §17,26 f. mit bis getragen.] an der Niederlage mitgewirkt. – §17,27 Arbeiter] Truppen – §17,27 f. jüngsten] letzten – §17,31 vor«.] vor.« [Die Hoffnungen, welche Engels auf die Verteidigung der Barrikaden durch Artillerie gesetzt hatte – diese Taktik war nach den breiten haussmannschen Straßendurchbrüchen möglich geworden – gingen 1871 nicht in Erfüllung.] eckige Klammern von Benjamin – §18,27 besaß] hatte – §18,28 und] oder – §18,31 einer] der – §19,9 gehört] vernommen – §19,20 anderen.] in M<sup>1</sup> folgen die eckig eingeklammerten Sätze: [Allerdings ist ihre tiefe Verwandtschaft darin nur angedeutet und nicht begründet. Wenn Baudelaire in einem berühmten Verse des »Renient de Saint-Pierre« leichten Herzens von einer Welt Abschied nimmt »in der die Tat nicht die Schwester des Traumes ist« – Blanquis Tat ist die Schwester von Baudelaires Traum gewesen. Beide sind ineinander verschlungen. Es sind die ineinander verschlungenen Hände auf einem Stein, unter dem Napoleon III die Hoffnungen der Junikämpfer begraben hatte.] – §19,21 vorangestellt: der Lumpensammler; Titel zu §19,21–§28,16 – §19,23 fühlte.] fühlte. »300 000 Weinkneipen, politische wohlverstanden ... breiteten in der Julimonarchie und der Republik von 1848 ... ihr Netz über Paris aus.« Fußnote: Maurice Talmeyr: Le marchand de vins – Revue des deux mondes 15 août 1898 p 878 – §19,23 f. Der bis vertraut.] Den Dunst dieser Stuben kannte auch Baudelaire. – §19,26 man] man wohl – §19,28 erörtert] diskutiert – §19,37 Wort] Wort übrigens – §19,37 die Prägung von Baudelaire] seine eigene Prägung – §20,4 sagt] sagte – §20,9 daran] an ihm – §20,10 dem] fehlt –

520,11 einzig ihm vergönnten] einzigen, welchen man ihm vergönnte – 520,14 f. auf den Heimweg] nach Haus – 520,15 sich] sich dabei – 520,21 So] So erweist er sich – 521,1–3 auf bis hatte.] von dann ab auf, als durch die neuen Verfahren der Industrie auch der Abfall einen gewissen Wert bekam. – 521,13 f. seine bis Erhebungen] nicht sowohl durch die in ihm enthaltenen Angaben – 521,16 Unmenschlichkeiten] Bestialitäten – 521,18 in] vielleicht in – 521,19 eines] des – 521,35 f. alles Behagen] allen Wohlstand – 521,36 das] der – 521,38 einer solchen Erhebung] derartiger Erhebungen – 521,39 sarkastische] fehlt – 522,3 gehörte] zählte – 522,4 wiederfinden] erkennen – 522,5 Gesellschaft,] Gesellschaft, die ihn umgab – 523,19 darin] in ihm – 523,23 f. formieren] formierten – 523,25 ist] war – 523,28 grüßte] erkannte – 523,28 Dessen] Ihre – 523,30 der] dem – 523,30 f. versteht] zitiert – 524,3 Arbeitskraft.] in M<sup>1</sup> wahrscheinlich kein Absatz – 524,4 Baudelaires] Das – 524,7 nicht allzu schwer] allzuschwer nicht – 524,10 des] dieses – 524,21 mit] unter – 524,22 mit] unter – 524,22 Ihrer Hoheit] der Altesse – 524,27 das] das wohl – 524,28 verrät das] zeigt dies – 525,2 hier] fehlt – 525,5 f. der bis geben.] die radikale Absage an die Herrschenden in einer radikal theologische[n] Form niederzulegen. – 525,11 erblickten] sahen – 525,12 sondern den] als einen – 525,13 f. seine Figur] ihn – 525,14–16 Die bis Träume] In seinen rauschenden Festlichkeiten, in dem Hofstaat, mit welchem er sich umgab, sah die bohème dorée ihre Phantasien, ihre Träume – 525,17 Memoiren] Erinnerungen – 525,18 schildert] geschildert hat – 525,21 unteren.] untern. Beide Schichten hatten Berührungspunkte, wie die Abfallprodukte von Klassen sie leicht miteinander haben. – 525,21–23 Vigny bis gehuldigt.] Vigny in seinem Eloa hatte auf Byrons Spur dem gefallenem Engel, dem Luzifer im gnostischen Sinn gehuldigt. – 525,25 f. einen bis absingen] legte einen Psalm von der Rente ein – 525,27 f. Ihm bis Oberen.] fehlt – 525,30 können.] können, die im »achtzehnten Brumaire« stehen. – 525,30 f. im »Achtzehnten Brumaire«] dort – 526,7 auf-sagen] absagen – 526,10 dem] in M<sup>1</sup> nicht hervorgehoben – 526,14 Der] Das – 526,20 von bis Skizze] folgende Charakteristik von diesem Dichter – 526,25 f. Charakteristik] Skizze – 526,26 recht] sehr – 526,30 Dupont] Er – 526,32 fühlen] sehen – 526,34–527,1 ihm seine Aufmerksamkeit] es ihm – 527,3 sein] sein großartiges – 527,4 Weniges] nichts – 527,5–7 Er bis nahm.] fehlt – 527,11 éclairs!] éclairs! / Das ist ein Blatt von dem Lorbeer, den Karl Marx für die »drohend finstere Stirn« der Junikämpfer gefordert hatte. – 527,14 folgenden] fehlt – 527,14 Aussprüche] Ausführungen – 527,21 Versen] Worten – 527,24 Nützlichkeit.]] Nützlichkeit.« Bau-

delaire will mit Dupont solidarisch gehen. Darin erschöpft sich der Sinn der Stelle. Diesem theoretischen Manifest entspricht in seinen eignen Gedichten nicht eine Zeile. Es kann nur apologetisch verwertet werden: für die Erkenntnis Baudelaires gibt es wenig her. – §27,24 Das] Es – §27,25 Baudelaires eigene] seine soziale – §27,25–§28,6 Sie bis er:] Es ist ihre Schlichtheit, welche sie Lügen straft. Baudelaire selbst hat sie preisgegeben als er zehn Jahre später schrieb: – §28,17 vorangestellt: literarischer Markt; Titel zu §28,17–§36,19 – §28,18 um] um die – §28,19 begann das sich zu ändern] begannen die Dinge sich zu verändern – §28,21 resümieren] resümierten – §28,23 hatte] hatten – §28,23 f. unter der Restauration] vor diesem Zeitpunkte – §28,30 hatte bei diesem Aufstieg] in diesem Anstieg hatte – §28,31 hatte] brachte – §28,31 gebracht] fehlt – §28,32 das Inserat] die Einführung des Inserats – §28,33 den Feuilletonroman] die Aufnahme des Feuilletonromans – §29,1 Verwertbarkeit] Verwendbarkeit – §29,3 in] doch in – §29,11 bekam] erhielten – §29,16 Pressekorruption] Preßkorruption – §29,20 lag] zu suchen ist – §29,22 ihr] ihnen – §29,23 ihr] fehlt – §29,24 abzusehen]. für sie kennzeichnend – §30,1 Leichtfertigkeit] Leichtfertigkeit und die Gewissenlosigkeit – §30,3 beim] beim zweimaligen – §30,7 Sie] Die Stunde des apéritifs – §30,11 kam] geriet – §30,13 f. werden.] in M<sup>1</sup> kein Absatz – §30,21 Verkleidungskunst.] Verkleidungskunst. Auf dem Boulevard tut er es gleichsam der Ware nach, die auf dem Markt dem Produktionsprozeß schon enthoben und in den des Konsums noch nicht eingetreten ist. – §30,24–26 daß bis ist.] in M<sup>1</sup> als wörtliches Zitat: »daß der Wert jeder Ware bestimmt ist durch ... die zu ihrer Produktion gesellschaftlich notwendige Arbeitszeit«. (s. Marx, Das Kapital, ed. Korsch, Bd. 1, Berlin 1932, 188) – §30,29 solcher] dieser – §30,30 Das hohe Entgelt] Die hohe Bezahlung – §30,31 Verhältnissen] Zusammenhänge[n] – §31,5 viertel] vierte – §31,8 Privatmeinung] Parteimeinung – §31,11 einmal] erst einmal – §31,22 er] er allein – §31,22 Die] Diese – §31,26 Das setzte voraus] Dazu gehörte – §31,32 und] und mit – §32,4 f. nach bis Revue] später – §32,6 Darstellung] Beschreibung – §32,19 das Überhandnehmen] die überhandnehmende Bedeutung – §32,20 die Romanfortsetzungen] es – §32,22 Beschränkung] die Beschränkung – §32,23 erhöhten] umso höheren – §32,27 für den] dem – §32,30 f. folgenreicher] weit folgenreicher – §32,32 einmal] fehlt – §32,33 nahe] nur nahe – §32,35 seiner Stücke] fehlt – §33,4 Die Expedition] Das Unternehmen – §33,5 kleinen Anfrage] Interpellation – §33,9 zum] in die Kammer der – §33,9 gewählt wurde] einzog – §33,12 der] ihrer – §33,15 Schriften] Literatur – §33,15 verwertbar] verwendbar – §33,16 f. die »Méditations« und

die »Harmonies«] die Harmonies und die Histoire des Girondins – 533,17 die] eine – 533,31 schreibt] schrieb – 534,30 hatte.] hatte. Sie verliefen so unter Mitwirkung Lamartines. – 534,34 ungefähr] etwa – 535,6 wenig] selten – 535,13 Baudelaires eigenes] Sein eigenes – 535,16 zu kennzeichnen] kenntlich zu machen – 535,24 an sein] zu seinem – 535,32 zollen wollte] zollte – 536,14 letzte Strophe] Schlußstrophe

537,1 f. II Der Flaneur] die physiologies; Titel zu 537,3–542,17 – 537,9 Diese Bücher] Sie – 537,10 Einkleidung] Einkleidung gleichsam – 537,11 jener Panoramen] fehlt – 537,13 f. Zahlreiche bis So] Von einer andern Seite betrachtet, – 537,14 ein] fehlt – 537,14 der gleichen] einer – 537,15 der] wie ihr – 537,15 im] als – 537,16–21 Salongewand bis begegnen.] Prunkgewand, das einem Schrifttum die Bibliotheken eröffnete, das von Hause aus nur dem Verschleiß bestimmt war. Die unscheinbaren Schriftchen im Taschenformat, die man »Physiologien« nannte, gingen den Typen nach, welche dem, der den Markt in Augenschein nimmt, begegnen. – 537,31–33 mit bis Spießer.] vollkommener Spießer, der im concierge sein Selbstporträt lieferte. – 537,33 durchbrachen diese Physiologien] durchbrach man – 537,34–538,1 Nachdem bis hatten,] Nachdem die Physiologie der verschiedenen Typen nach allen Seiten behandelt war, – 538,1 Stadt] Städte – 538,3–5 Als bis Völker.] War diese Ader einmal erschöpft, so griff man eine Physiologie der Völker an. – 538,7 es] es dabei – 538,10 verschärften bis 1836] 1836 verschärft eingesetzten Zensurmaßnahmen – 538,12 Künstlern] Zeichnern – 538,14 glücken] gelingen – 538,16 also] in der Tat – 538,23 der] welcher – 538,24 nicht] keineswegs – 538,26 den] fehlt – 539,2 dort] so – 539,3 f. wie bis gedeiht.] die der Basiliskenblick der saturierten Reaktion rings verbreitet. – 539,10 f. den Boulevard] die Straße – 539,24 war] war aber – 539,26 f. vorstellen] vorführen – 539,27 eines] fast durchweg ein Zug – 539,27 harmlos, von vollendeter] harmlos und voller – 539,30 f. Sie bis hatten] Diese Ursachen bestanden vermutlich darin, daß die Leute damals besonders beunruhigt waren. Sie hatten nämlich – 540,4 Hauptursachen] Hauptursache – 540,11 Menschen] Menge – 540,15 f. als bis schieben] zu zerstreuen und als geringfügig hinzustellen – 540,18 dem] welchem – 540,29 spürt] fühlt – 541,1 Arbeit.«] in M<sup>1</sup> hier bereits der Absatz – 541,6 Die] Diese – 541,10 erwecken] geben – 541,10 erschien] das erschien – 541,15 zu tun] Ähnlichkeit – 541,16 der] aller – 541,17 f. aus Eigenem] von Eignem – 541,20 der] von den – 541,22 f. vor allen andern Balzac] Balzac vor allen andern – 541,28 f. der bis Feuilletons] unter den kleinen Meistern des Feuilletons der interessanteste – 541,31 Ließ bis tun] Verhielt es sich wirklich

so – 542,4 f. zu bis Gegensatz] dessen Gegensatz ist der Menschenkenner – 542,7 in ihr zu operieren] sich in ihr auszukennen – 542,8 dahin] dazu – 542,10 Menschen] Mannes – 542,13 Baco] Baco mit Recht – 542,14 diesem Idol] ihm – 542,14–17 Der Glaube bis hatte.] Er hatte De Maistre zu gut gelesen, der seinerseits große Stücke auf Baco hielt. – 542,18 vorangestellt: die Detektivgeschichte; Titel zu 542,18–550,23 – 542,18 Mittelchen] Pülverchen – 542,19 waren bald abgetan] sind bald in alle Winde zerstoßen – 542,22 diese Literatur] sie – 542,24 wenig] nichts – 542,25 welche bis sind] die die Masse in der modernen Großstadt hat – 542,26 eine sich] sich eine – 542,27 hervorhebt] kennzeichnet – 542,29 dicht massierten] fehlt – 542,31 braucht] hat – 543,1 f. in bis spielen] einmal Detektiv spielen – 543,4 f. Wenn der Flaneur] Es ist das Inkognito eines kleinen Mannes – Baudelaire unterstreicht das, indem er den Titel Fürst aus dem Text heraushebt. Wenn aber der kleine Mann – 543,7 f. verbirgt sich] liegt – 543,8 Beobachters] Beobachters auf der Lauer – 543,9 So sieht der Detektiv] Der Detektiv sieht – 543,12 damit] so – 543,14 Künstlerschaft] die Künstlerschaft – 543,15 Erfassen] Gestalten – 543,15 wissen.] M<sup>1</sup> nimmt die Fußnote 543,34–36 in den Text auf; dabei finden sich folgende Varianten: 543,34 Balzac] er – 543,35 gegensätzlichsten] unterschiedlichsten – 543,35 zur] zu ihrer – 543,36 stellen.«] stellen, als ob sie auf einer Leinwand vorüberhuschten.« – 543,17 Ihr] Sein – 543,19 den er den Winden] welchen er dem Winde – 543,21 ist] ist bereits – 543,26 f. gezeigt bis heranzuziehen] den Einfluß der Indianererzählung von Cooper auf die französische Detektivgeschichte nachgewiesen – 543,27 Coopers] diesem – 543,30 macht] stellt – 543,30 die] in – 543,31 f. Das holzgeschnittene Frontispice] Der Holzschnitt – 543,32 damals] damals noch – 544,2 umreißt] unterstreicht – 544,6 f. er bis durchzuckt] doch ihn durchzucken Funken jenes elektrischen Lichtes – 544,8 hat] besitzt – 544,10 ihre] seine – 544,27 Mohicaner] Irokesen – 544,28 Huronen] Mohikaner – 544,28–30 Andererseits bis 1857] Auf der andern Seite schreibt rückblickend 1857 Hippolyte Babou, der Baudelaire nahe stand – 544,35 einer] der streng – 544,36 nicht] nicht notwendig – 545,1 f. Das Geheimnis bis Morgue] die ersten beiden Titel sind in M<sup>1</sup> umgestellt – 545,4 Gattung] Gattung, wenn man so sagen darf, – 545,18 die] die die – 545,19 Poe] Poe geworden ist – 545,20 gehörte] gehörte für ihn – 545,20 f. dem bis tat] das begriffen hatte – 545,23 verfaßt worden sind] je verfaßt wurden – 545,31 ihm] ihm eindeutig – 545,33 Baudelaire] Er – 546,3–547,8 Eingehend bis Gültigkeit.] fehlt – 547,9 Es] Dieser Inhalt – 547,10 dem Sonett »A une passante«] fehlt – 548,4 dem Poeten

schlägt] ihm herausschlägt – 548,5 ersten] zweiten; wohl irrtümlich – 548,5 Terzine] Terzine, weit entfernt, den vollen Sinn dieser flüchtigen Begegnung auszusprechen, – 548,6 f. die bis erscheint] die durch die Strophe, welche vorangeht als überaus problematisch erscheinen muß – 548,12 der Ton] und der Ton – 548,13 wird] wurde – 548,13 f. in Trauer ist] Trauer trägt – 548,14 danach] fehlt – 548,16 die ihn verklären] die ihm seine Verklärung geben – 548,21 findet] erkennt – 548,31 aufbewahren.] aufbewahren. »Frappant ist«, schreibt Louis Sonolet über das *second empire*, »die Vorliebe für Draperien und Wandbespannungen – die Konzeption, welche die Epoche vom Interieur hatte, steckt darin.« – 548,32 ausgehenden] fehlt – 548,33 f. wird bis aufgenommen] nimmt ein Gedicht des frühen George auf – 548,34 Das] Aber das – 548,35 f. befangenen] beschränkteren – 548,39 er] in M<sup>1</sup> nicht hervorgehoben – 548,39 gesehen hat] schaute – 549,6 f. profanen] fehlt – 549,7 des Nichteigentümers] fehlt – 549,9 f. Kontrolle bis wird,] Kontrolle durch asoziale Naturen – 549,11 f. dialektische] fehlt – 549,12 erblicken] sehen – 549,16 euren] an eurem – 549,27 verbindlich gemacht] obligat erklärt – 549,27 In] In den – 550,1 mit sich bringt] zur Folge hat – 550,1–10 Baudelaire bis Baudelaire.] diesem Abschnitt ist in M<sup>1</sup> der folgende Absatz – 550,11–23 – vorangestellt worden. Der letztere weist folgende Varianten auf: 550,11 f. dem administrativen Kontrollprozeß] hierbei den administrativen – 550,16 Sie] Er – 550,17 die des Buchdrucks] der Buchdruck – 550,23 im] in – 550,23 machen.] Absatz; dann folgt der Abschnitt 550,1–10; er weist eine Variante auf: 550,1 f. fand bis beeinträchtigt] empfand diesen Prozeß bei sich selber ebenso unerfreulich – 550,24 vorangestellt: der Mann der Menge; Titel zu 550,24–557,26 – 551,1 er] er für andere – 551,1 aufzutreiben] zu finden – 551,6 f. diesen Mann] diese Erzählung – 551,8 Schilderung] poesche Schilderung – 551,9 ebenso] ebensosehr – 551,17–28 Auf bis ist.] fehlt – 551,29 deutschen Kleinbürger] Deutschen – 552,3 ein] in seinen Briefen ein Mann wie – 552,26 Versuch] erste Versuch – 552,32–553,1 das bis geschah] ihre hohen Häuser – 553,3 Gasflamme] Gasflammen – 553,4 erwähnenswert.] in M<sup>1</sup> kein Absatz – 553,14 die] auch die – 553,23 hebt] hob – 553,23 Rhythmus] fehlt – 553,25 Dieses] Solch ein – 553,28 daß] daß das – 554,10 kriecht] kroch – 554,11 f. wird bis beschrieben] beschreibt er so – 554,18 die] der – 554,19 ihr] sein – 554,29 f. hatten ungeordnete Bewegungen] waren in ihren Bewegungen ungeordnet, hatten – 554,32 f. von bis waren] die sie umgab – 555,6 Individuen.] Individuen, die dem Lumpenproletariat angehören. – 555,36 f. selbst der Geschäftsleute] der Geschäftsleute selbst – 556,2 der] welcher – 556,21 f. durch bis



wird] blockiert wird durch andere Mengen – 556,34 so protestiert er] er protestiert so – 557,20 dessen] ihre – 557,27 vorangestellt: die Menge als Schleier; Titel zu 557,27–562,22 – 558,16 f. der Mühe wert nicht] nicht der Mühe wert – 558,19 sie bis zumurmelt] der arme Schlucker fühlt – 558,31 weiter] weiter aber – 558,39 Passagen] pariser Passagen – 559,6 die den] die eben den – 559,18 f. welche bis nehmen] die die geschlechtliche Prostitution für sich in Anspruch nimmt – 559,19 hatten] hatte – 559,20 Ware hatte] Waren hatten – 559,20 ihnen] ihr – 559,21 beruhten] beruhen – 559,22 wurden] sind – 559,23 im] in dem berühmten – 559,33 an den] in – 559,34 berauschen] reflektieren – 559,34 ausübt.] ausübt. Auf der andern Seite nötigt das Angebot, wenn es sich infolge seiner Massenhaftigkeit nicht mehr tarnen kann, die Frau, ihre Käuflichkeit selber zum Reiz zu machen. Sie beginnt, ihren Warencharakter zu unterstreichen. Durch die Ausstellung von girls in uniformer Kleidung hat die spätere Revue den Massenartikel in das Tribleben des Großstädtlers eingeführt. Absatz – 560,1 berauschend] magisch – 560,2 f. Lange bis fowles«] Ungefähr zu der Zeit, zu der Poe seinen »Mann der Menge« – 560,4 f. abzuschildern.] abzuschildern. Jeden von diesen Texten liest man am besten so, daß man den andern nicht über ihm vergißt. – 561,1 erdichteten] fiktiven – 561,17 f. vielen bis Arbeitskraft] die Warennatur ihrer Arbeitskraft ihr – 561,18 war] war für die meisten von ihr – 561,19 durften sie] durfte die Klasse – 561,30 mit] mit all – 562,7 f. beinahe bis Bewohner] in der unmittelbaren Darstellung ihrer Bewohner beinahe nie – 562,23 vorangestellt: die Menge bei Hugo und Baudelaire; Titel zu 562,23 – 569,17 – 562,28 an] bei – 563,1 menschenerefüllten Stadt] Stadt im Zeichen der Menge – 563,6 es] es nach – 563,6 nach] fehlt – 563,15–23 »Wie bis enthält.«] fehlt – 563,24 f. dem bis Ironie] einem grellen Lichtbündel – 563,27 nicht] nie – 563,33 Anlehnung] Anlehnungen – 565,16 Ansammlungen] Ansammlungen als solche – 565,16 vielfach] zunächst – 565,17 bleibt] bleibt noch – 565,17 eigentlich] im eigentlichen Sinne – 565,20 ins Auge] unter den Augenschein – 565,21 Massierung] Massierungen – 565,23 Betroffenen] Massierten – 565,32 Gestalt der] den – 565,33 Protokolle] Protokollen – 565,34 in] während zweier Jahre in – 565,36 das] das auch – 565,37 wie er] der – 566,2 großen] großen rhetorischen – 566,4 aber] aber schließlich – 566,5 f. der Römer] der alten Römer – 566,24 hat] hat durchaus – 566,32 Grauen] Schrecken – 567,11 siebenzigsten] achtzigsten – 567,12 Woge] Welle – 567,22 ein bis Urteil] eine revolutionäre Erkenntnis – 567,23 Form] Formel – 567,23 f. dessen] deren – 567,24 Beschränktheit] Beschränkungen – 567,26 f. geschimpft] gestimmt – 568,2 wird] steht

– 568,4 *Lebens angetroffen.*] *Lebens.* – 568,7 f. *Lebenswerkes bei den Zeitgenossen.*] *Lebenswerks.* – 568,21 *seinem Werke*] *seinen Werken* – 568,25 *die Menge*] *diese Menge* – 568,26 *Baudelaire*] *Charles Baudelaire* – 568,31 *heftiger*] *mächtiger* – 568,36 f. *gestimmt bis spielte.*«] *gestimmt.*« – 569,14 *einem*] *dem* – 569,15 *Masse der*] *modernen* – 569,17 *von*] *in*

570,1 f. III *Die Moderne*] *Physiologie des héros*; Titel zu 570,3–25 – 570,3 *Baudelaire bis Bilde*] *Sein Bild vom Künstler hat Baudelaire seinem Bilde* – 570,4 *Beide*] *Sie* – 570,23 *sah*] *war* – 570,26 *vorangestellt: fantasque escrime*; Titel zu 570,26–576,21 – 570,26 f. *Diese bis vorzustellen.*] *Baudelaire liebte es, das heroische Individuum unter einem Bilde vorzustellen, in dem martialische Züge von artistischen Zügen durchdrungen werden. Dieses Bild war das Bild des Fechters.* – 571,7 *seine eigenen Stöße*] *sich selber* – 571,8 *der*] *der großen* – 571,13 f. *Gewaltsamkeiten treten*] *Gewaltsamkeit tritt* – 571,25 *seinen*] *einem Buch von* – 571,26 *der Sammlung*] *fehlt* – 571,28 *jenen*] *diesen* – 571,30 *erträumt*] *geträumt* – 572,4 *Rhythmus*] *Gestus* – 572,7 *bedeutender Zug*] *kostbarstes Ferment* – 572,9 *die*] *die Präokkupation, die* – 572,12 *stagnieren*] *stagnieren und sich zersetzen* – 572,13 *aufschlußreichen*] *bedeutenden* – 572,14 f. *ändern*] *ändern Typus* – 572,18 *Verfassung*] *Spannung* – 572,20 f. *meisterhaft bis festgehalten*] *die Verfassung des gedankenverloren die Großstadt Durchstreifenden in ihrer produktiven Bedeutung gekennzeichnet* – 572,25 ; *sein*] , *und sein* – 572,35 ; *diese bis Selbstvergessenheit*] , *die ihn bis zur Selbstvergessenheit berauscht* – 572,36 *bietet*] *darbietet* – 573,1 *viel eher*] *vielmehr* – 573,3 *konnte*] *kann* – 573,4 *bewegen*] *bewegt haben* – 573,6 *zwischen bis hinzu*] *mit seiner maitresse waren nichts seltenes* – 573,9 *Prosodie*] *Prosodik* – 573,9 *Die*] *Die unausgesetzte* – 573,11 *kleinster*] *von kleinsten* – 573,12 *bezeugen*] *bezeugen hinreichend* – 573,14 *Streifzüge, auf denen*] *»höhere flanerie«, bei der* – 573,16 *waren nicht immer*] *war nur eine halb* – 573,16 f. *seines bis da*] *der Freiheit, als* – 573,20 *sinnbildlich*] *symbolisch* – 573,21 f. *seines bürgerlichen Daseins*] *von seinem bürgerlichen Dasein* – 573,24 *der*] *der höheren* – 573,28 *nicht*] *durchaus nicht* – 573,31 *nach bis von*] *mit besonderer Beziehung auf* – 573,34 *Ähnlich*] *Und ähnlich* – 573,36 *noch einen Schreibtisch*] *in M<sup>1</sup> durch Unterstreichung hervorgehoben* – 574,1 *Stereotypien*] *Stereotypie* – 574,17 *eines Prinzips, des »Schöpferischen«*] *des Prinzipes des »Schöpferischen«* – 574,21 *hat*] *hat entscheidend* – 574,23 *für bis gilt*] *durchaus den gleichen Wert für manuelle wie für geistige Arbeit hat* – 574,25 f. *vermerkt er kritisch*] *schreibt er in seiner Kritik des Programmentwurfs folgendes* – 575,3 *»Physische bis er*] *»Im übrigen«, schreibt Baudelaire* – 575,4 *»bin ich*] *»bin ich physische Leiden* –

575,4 ich verstehe] verstehe ich es – 575,9 f. ich nun soweit bin] es dahin gekommen ist, daß ich – 575,12 gehen.«] gehen wage.« – 575,15 unter dem] unterm – 575,26 Ansicht] Ansicht aus – 575,29 klingen zwei berühmte] klingt eine der außerordentlichsten – 575,31 in] fehlt – 575,34 bezeichnend] kennzeichnend – 575,34 f. dessen Lebenszentrum] die Mitte seines Lebenskreises – 576,1 unauffälligen Synkope deutlicher] leisen, synkopierten Melodie voll – 576,2 f. beschließen] beschließt – 576,17 f. dieser bis und] diesem Gestus echt als – 576,18 f. der von bis wird] welchen diese Gesellschaft noch hervorbringt – 576,22 vorangestellt: heroische Moderne; Titel zu 576,22 – 584,10 – 576,35 sechs] fünf – 577,6 so] damit – 577,8 wahre] providentielle – 577,8 f. Das will besagen –] Mit andern Worten: – 577,10 die bis gewesen] Balzacs Meinung – 577,12 f. Romantik] Romantiker – 577,13 die] diese – 577,22 f. dagegen] fehlt – 578,5 mindestens] zumindest – 578,6 verdienstlicher] verdienstvoller – 578,8 waren.« –] waren.« Absatz – 578,11 wo einer] der nicht immer – 578,12-17 Derartige bis diesen.] Solche Schattenpartien lassen sich durch die Briefe beinahe stets erleuchten. Für den folgenden ist das vielleicht nicht nötig. In jedem Fall steht die angezogene Stelle von 1859 in unzweifelhaftem Zusammenhang mit einer mehr als zehn Jahre früheren und besonders dekonzentrierenden. Die folgende Kette von Überlegungen führt auf sie. – 578,19 im] in furchtbarem – 579,1 f. den Rohstoff bis und sie] entscheidend ist, daß der Rohstoff vorhanden ist. Er ist es, und er – 579,4 Fundament] das Fundament – 579,7 in bis heimisch] dem Proletarier vertraut – 579,17 eine] eine ungemein – 579,19 Arbeiterassoziation] Arbeiterassoziationen – 579,20 Erfolg; der Verfasser] Erfolg. Boyer – 579,22 ihm] ihm auf diesem Weg – 579,30 Männerkleidung] Mode – 579,35 in] mit – 580,1 f. die erlesene] diese erlesene – 580,18 Reiz] Charme – 580, 18-21 Diese bis dann:] Der Schluß, auch hier: – 580,26 die sonderbarste, die romantischste und die poetischste] der sonderbarste, der romantischste und der poetischste – 580,29 Herrenmode] Männerkleidung – 580,30 ähnlich] sehr ähnlich – 581,1 f. Vischers bis überschneidet] die politische Kritik Vischers berührt – 581,3 ein frühes] überraschend das – 581,3 f. einem Sonett] einem der frühesten Gedichte – 581,4 f. – es bis hoffte –] fehlt – 581,6 Baudelaire] der Dichter – 581,6 Vögeln] Seevögeln – 581,7 wo] auf dem – 581,14 Von den] Über die – 581,15 sagt] schreibt – 581,23 hat] haben. – 581,24 diese Dichter] sie – 582,1 Apache.] Apache ein. – 582,5 Tugenden] Normen – 582,9 gezeichnet] bezeichnet – 582,13 Diese bis Baudelaire] Baudelaire hat sie – 582,15 Außenseiter der Gesellschaft] Außenseiter: Vautrin – 582,23 ist] ist daher – 582,24 pariser] fehlt – 582,24 f. wurde bis noir.] ist das Chat noir geworden. – 582,26

Zeiten führte] Zeit geführt hat – 582,29 scheint] erscheint – 582,30 f. welcher] welche – 582,31 beschäftigt hat] beunruhigten – 582,32 eine] diese – 582,36 f. alles bis es] in M<sup>1</sup> durch Unterstreichung hervorgehoben – 582,36 zertrat] zerbrach – 583,13 der bis innehält] denn der muß alle Augenblicke auf seinem Weg innehalten – 583,17 Bruder] Gegenstück – 583,20 Lyriker] Poeten – 583,20 f. bereiten soll] macht – 583,22 Zwielight.] Zwielight – und ein gnädiges, könnte man im Bewußtsein des Lichtstrahls sagen, der in diesen Tagen, zumindest eine Seite an ihr betroffen hat. – 583,25 ein.] ein und verliert dabei etwas von ihrer Schärfe. – 583,26 einem späten Gedicht] einem der späten Gedichte – 583,28 Heroen] den Heros – 583,33 aufzuwarten] aufzutreten – 583,34 in bis gefunden] Spuren davon gefunden, allerdings nur in Gestalt von Titeln – 583,35 malhonnête.] malhonnête sind einige unter ihnen. – 584,3 berichtet] kündigt – 584,5–7 um bis aufzustehen] bedarf keines Tragikers, um diese Notwendigkeit darzustellen – 584,11 vorangestellt: Anwartschaft auf die Antike; Titel zu 584,11–593,28 – 584,16 sehr treffend] fehlt – 584,32 dagegen] vielmehr – 585,17 f. wird bis gestellt] bildet die Epoche, die Mode, die Moral, die Leidenschaft – 585,23 ersten] ersteren – 585,23 wohl] fehlt – 585,25 nie] aber nie – 585,26 Ausfall] ein Ausfall – 585,27 nicht bewältigt] der Kunst nicht durchdrungen – 585,27 die] welche – 585,28 ist] ist nur – 585,28 f. Ihre bis sie] Sie – 585,29 sich von] sich, richtig gesehen, von – 585,31 das] wie es – 585,33 das] es – 586,10 vorkommt] auftritt – 586,14 f. nach bis greift] sein Handwerkszeug wieder vornimmt – 587,1 der] der eines – 587,20 f. zu der folgenden] für die folgende – 587,33 Die hohe] Der – 587,34 Victor Hugo] Hugo – 587,34 der] die – 588,1 einnimmt] besessen hat – 588,17 in] mit – 588,26 ...] das Riesenmaß von Anstrengung ist bedrohlich; – 589,5 Seine] Die – 589,5 des Stadtbildes] der Stadt – 589,8 Zerstörung] Zerstörungen – 589,14 dem] dem noch heute dem Verkehr der Fuhrwerke nicht erschlossenen – 589,30 f. außerordentlichen] großartigen – 590,16 ebenso bis stärker,] stärker wirken konnte – 590,17–22 »Les bis Zeit.] fehlt – 590,24 f. Jahre bis wurde] Jahre, eh man sie unternahm, schon – 590,34 nachgehangen] erträumt – 591,7 seinen] dessen – 591,7 kurzen] fehlt – 591,8 Moderne:] Moderne, ohne sich spekulativ ergehen zu müssen. – 591,9 er] Er – 591,16 nächster] unmittelbarer – 591,26 in] fehlt – 591,26 auch] aber auch – 591,36 sich] fehlt – 591,36 befand] war – 591,37 worden] fehlt – 592,1 vor] und vor – 592,3 werden] sein – 592,12 welche] die ihre – 592,17 Poesie] poetischer Charakter – 592,17 f. mit bis ausstattet] die man sich in ihnen denkt – 592,21 den Plänen] die Pläne – 592,23 veröffentlichen] publizieren – 592,26 ein] einen [sic] pedantischen –

592,32 Titel bis Radierungen] radierter Titel zu dieser Folge – 593,19 gedacht mag] mag gedacht – 593,29 vorangestellt: die Heroine; Titel zu 593,29–597,34 – 593,29 einer] einer einzigen – 594,3 von] um – 594,3 sagt] weiß – 594,5 f. lesbischen Frau] Lesbierin – 594,7 f. von bis worden ist] lange Zeit vom Dichter als Titel zugeordnet war »les lesbiennes« – 594,9 Lesbierin] lesbische Frau – 594,12 Auch bis Baudelaire] Baudelaire trat sie bei Delacroix – 594,16 in seinen] für seinen [sic] – 594,18 zählt] gehörte – 594,27 großspurigen] großspurigen, pittoresken – 594,29 f. Kraft bis bewegt] weltbewegenden Kraft schlechthin – 594,32 in bis Meinung] in einem wesentlich andern Sinn – 594,33 Frankreich] Paris – 594,33 Morgenlande] Orient – 595,1 Schlußabschnitt heißt es] Abschnitte steht zu lesen – 595,9 dem Arm] in die Arme – 595,15 ursprünglicher] erster und ursprünglicher – 595,19 gewiß] sicher – 595,27 deren] der – 595,28 hätte] würde – 595,28 f. Flauberts erster Heldin] der ersten Heldin Gustave Flauberts – 595,33 erhalten] behalten – 596,24 eines] eins – 596,25 Im] Nur im – 596,26 in] aber in – 596,27 unbekümmert] ganz unbekümmert – 596,29 sei] sei nun – 596,32 wäre] wäre also – 597,1 f. seinem Dichten in] seinen Dichtungen bei – 597,3 die] welche – 597,23 am Werke ist] sich regt – 597,25 konnten] mußten – 597,26 erstaunlich] wunderbar – 597,28 bejahte] bejaht – 597,28 den] diesen – 597,29 kam] kommt – 597,30 zu lösen] abzulösen – 597,30 gelangte] gelangt – 597,33 einer lesbischen Frau] der Lesbierin – 598,1 vorangestellt: poetische Strategie; Titel zu 598,1–604,36 – 598,1–3 Die bis bezeichnend.] Das Leitbild der lesbischen Frau bringt die zwiespältige Reaktion des Dichters im Angesicht der technischen Entwicklung sehr gut zum Ausdruck. Es kennzeichnet weiterhin mittelbar eine Verkümmern des »prosaischen« Elements, die bei Baudelaire wiederholt begegnet. – 598,4 Betrachter] Betrachter von Anfang an – 598,10 Baudelaire] ihm – 598,11 ergehen an sie] sind ihr gewidmet – 598,20 vorzustellen] zu präsentieren – 598,20 lag] lag durchaus – 598,22 Baudelaire] er – 598,25 vielen] so vielen – 598,25 vollkommenen] vollkommensten – 598,26 einigen] manchen – 599,1 Baudelaire] Baudelaire mit allen Fibern – 599,12 f. entziffert bis Moderne:] als die Moderne entziffert – 599,28 werde] wird – 599,30 glaubte] dünkt – 600,2 die] welche – 600,9 in eigene Regie] nun in Regie – 600,14 dafür ist] ist dafür – 600,16 f. Grimasse bis zuschreiben] Grimassen einem natürlichen Satanismus zuschreiben wenn mal will – 600,18 londoner] fehlt – 600,25 Verlassenheit.] Verlassenheit. [Er lebte zuletzt in Brüssel inkognito. Die Moral eines solchen Daseins (über der Zeile: Devise eines solchen Verborgenseins) hätte er in einer kleinen Schrift seines Freundes d'Aurevilly finden können, in der er sie vielleicht wirklich gelesen hat. Wahr-

scheinlich, daß eines der wenigen Exemplare, in denen d'Aurevilly seine Schrift *Du dandysme et de G Brummell 1844* hat abziehen lassen, Baudelaire in die Hände geraten war. Sie zitiert das Wort eines Ungenannten: »Ich weidete mich an der abschätzigen Meinung, die sie von meiner Person hatten. Ich dachte an die Könige, die es lieben, ihr Inkognito zu bewahren.« Soweit gehe, meint der Verfasser, der dandy nicht. Soweit ging Baudelaire gewiß, und er fand sich damit in seinem Element. »Vorgefühl der Einsamkeit, seit der Kindheit. Trotz der Familie, inmitten der Kameraden, ja sogar gerade dort – Vorgefühl eines ewig einsamen Lebensschicksals.«] die von Benjamin, wohl nachträglich, eingefügten eckigen Klammern scheinen eine beabsichtigte Streichung der Passage anzudeuten. – 600,35 ein] fehlt – 600,35 dem] welchem – 600,35 verfügbar] zu haben – 601,20 dem] der – 601,21 vergleichbar] fehlt – 601,24 vor dem] beim – 601,27 f. Berufensten] berufensten Kennern – 601,28 Unstimmigkeit] Unangemessenheit – 601,30 entlegenen] entlegeneren – 601,31 indem] und wie – 602,6-15 Die bis berührte.] fehlt – 602,27 ihm bis anzunähern] ihn zum Gleichnis des poetischen zu erheben – 603,2-8 Diese bis bekümmern.] Diese Sprachgeberde, die so besonders kennzeichnend an dem großen Artisten schien, gewinnt noch mehr Bedeutung für die Betrachtung, die den Allegoriker nicht vergißt. Sie erhellt die beunruhigende Funktion, die die Allegorie bei Baudelaire vor den landläufigen voraushat. Diese gelten als Reservat des verlogenen Klassizismus. Waren sie zu diskre[di]tieren, so war das durch Lemerrier längst geschehen, der sie im Empire viel mißbraucht hatte. Baudelaire hat sich dadurch nicht beirren lassen. – 603,10 Die bis Buch] Sein Werk ist das erste – 603,12 vermeiden sie] vermeidet es – 603,13 frei von poetischer Patina] von poetischer Patina gänzlich frei – 603,14 Sie kennen] Es kennt – 603,15 sie schrecken] es schrickt – 603,15 voirie] voirie und mortalité – 603,17 vorbereitet] eingeführt – 603,22 seines Vokabulars] in ihrem Vokabular – 603,23 bestimmt.] vorbestimmt; anders als in barocken Emblembüchern. – 603,24 worum die Sache] um was es dem Dichter – 603,28 oder le Mal] oder la Famine[, le] Mal – 603,36 von Victor Noir] Victor Noirs – 604,3 Anordnungen] Maßnahmen – 604,14 schaute] zusah – 604,17 Die Kraft] Die Kraft [über der Zeile:] Der Geist – 604,19 f. das Bild bis Konspirateur] auch im Konspirateur das Bild des modernen Heros

NACHWEISE 512 Motto] s. Etienne-Pivert de Senancour, Obermann. Nouvelle éd., revue et corrigée, avec une préface par George Sand, Paris 1901, 248: »Il n'est pas naturel à un jeune homme qui sent beaucoup d'aimer une capitale, attendu qu'une capitale n'est pas abso-

lument naturelle à l'homme.« – 516,17 *hinein.*«] Die von Benjamin übersetzte Stelle lautet bei Prolès (s. Nachweis 516,35 f.): »Rigault [...] avait, en toute chose, même dans son fanatisme, avec un singulier sang-froid, je ne sais quel air de mystificateur sinistre et impassible.« – 523,28 *grüßte*] s. Marx/Engels, Werke, Bd. 8, Berlin 1960, 206 f. (»Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte«) – 525,35 f. T<sup>1a</sup> führt eine nicht nachweisbare Ausgabe von 1895 an; die Seitenzahl, die Benjamin nennt, stimmt mit der Ausgabe von 1897 überein. – 533,38 f. die von Benjamin benutzte Ausgabe wird in T<sup>1a</sup> nicht angegeben – 540,9 *richten.*«] Der Text wurde von Benjamin aus dem Französischen rückübersetzt. Er lautet bei Simmel: »Deshalb ist der, der sieht, ohne zu hören, sehr viel verworrener, ratloser, beunruhigter als der, der hört, ohne zu sehen. Hierin muß ein für die Soziologie der Großstadt bedeutsames Moment liegen. Der Verkehr in ihr, verglichen mit dem in der Kleinstadt, zeigt ein unermeßliches Übergewicht des Sehens über das Hören Anderer, und zwar nicht nur, weil die Begegnungen auf der Straße in der kleinen Stadt eine relativ große Quote von Bekannten betreffen, mit denen man ein Wort wechselt oder deren Anblick uns die ganze, nicht nur die sichtbare Persönlichkeit reproduziert – sondern vor allem durch die öffentlichen Beförderungsmittel. Vor der Ausbildung der Omnibusse, Eisenbahnen und Straßenbahnen im 19. Jahrhundert waren Menschen überhaupt nicht in der Lage, sich minuten- bis stundenlang anblicken zu können oder zu müssen, ohne miteinander zu sprechen.« (Georg Simmel, Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, 4. Aufl., Berlin 1958, 486) – 543,36 *stellen*«] Benjamin entnahm das in T<sup>1a</sup> nicht nachgewiesene Zitat Ernst Robert Curtius, Balzac, Bonn 1923, 445. – 544,15 *darstellte*«] Benjamin dürfte das in T<sup>1a</sup> nicht nachgewiesene Zitat Régis Messac, Le »Detective Novel« et l'influence de la pensée scientifique, Paris 1929, 425 entnommen haben; es findet sich in der Ausgabe Eugène Sue, Les mystères de Paris, Bruxelles, Francfort-sur-le-Main 1844, tome 1 auf Seite 6. – 545,37 f. Die in T<sup>1a</sup> angeführte Ausgabe war den Hg. unzugänglich. Die Stelle, auf die Benjamin verweist, findet sich Paul Valéry, Œuvres, édition établie et annotée par Jean Hytier, Bd. 1, Paris 1968, 606 (»Situation de Baudelaire«). – 552,35 f. für den Nachweis ist in T<sup>1a</sup> zwar Platz vorgesehen, er selbst fehlt dort jedoch. – 553,38 f. so der Nachweis in T<sup>1a</sup>; die Stelle findet sich: Robert Louis Stevenson, Works. Tusitala Edition, Bd. 25, London 1924, 132. – 561,36 *Leib*«] in T<sup>1a</sup> fehlt der Nachweis; s. die von Benjamin benutzte Baudelaire-Ausgabe I, 112 (»L'amour du mensonge«). – 575,31–576,35 s. Benjamins Kritik des Buches von Klassen, Bd. 3, 303 f. – 578,36 *Selbstmord.*«] das Zitat wird in T<sup>1a</sup> nicht nachgewiesen. Der von den Hg. eingefüg-

te Nachweis folgt dem Passagenwerk, in dem dasselbe Zitat sich findet. – 585,38 der Nachweis zu Anm. 40 fehlt in T<sup>1a</sup> – 586,6 *Helenus*] in T<sup>1a</sup> fehlt der Nachweis; s. die von Benjamin benutzte Baudelaire-Ausgabe I, 100 (»Le cygne II«). – 588,35–38 die Nachweise in Anm. 49 und 50 fehlen in T<sup>1a</sup> – 589,38 f. die in T<sup>1a</sup> angeführte Ausgabe war den Hg. nicht zugänglich. Verglichen wurde Paul Bourget, *Discours de réception à l'Académie française*, Prononcé le 13 juin 1895, Paris 1895; hier findet sich die zitierte Passage Seite 17 f. – 590,36 f. so der Nachweis in T<sup>1a</sup>. Er scheint falsch zu sein, da die 7. Aufl. des Buches 1883 f. und die 8. Aufl. 1893–98 erschienen. – 590,38 f. der Nachweis fehlt in der Druckvorlage (hier M<sup>2</sup>). – 593,3 *Vorliebe*] in T<sup>1a</sup> findet sich – von Benjamins Hand nachgetragen – der Verweis *L'art romantique* p 389/90; er ist falsch. Auch der Hinweis im Text selbst auf einen Brief Baudelaire's an Leconte de Lisle ist wohl ein Irrtum, da die Stelle in dem einzigen bekannten Brief an diesen sich nicht findet. – 601,36 f. Billy gibt als Quelle seines Abdrucks an: La rue, 7 septembre 1867. – 601,39 in T<sup>1a</sup> wird die benutzte Ausgabe der »Etudes« von Rivière nicht angegeben. – 603,22 *verbunden*] das von Benjamin nicht nachgewiesene Wort von Claudel findet sich bei Jacques Rivière, *Etudes*, 18<sup>e</sup> éd., Paris 1948, 15; s. dazu auch Hugo von Hofmannsthal, *Buch der Freunde*, hg. von Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1965, 151, sowie Benjamin, *Briefe*, 330.

## 605–653 Über einige Motive bei Baudelaire

### ÜBERLIEFERUNG

J *Über einige Motive bei Baudelaire*. Von Walter Benjamin. In: Zeitschrift für Sozialforschung 8 (1939 [d. i. 1940]), 50–89 (Heft 1/2; während des Jahrgangs wurden Titel und Erscheinungsort geändert in: *Studies in Philosophy and Social Science*, New York; obwohl sämtliche Hefte des Jahrgangs erst 1940 erschienen, findet auf dem Titelblatt des Bandes sich die Jahreszahl 1939).

T *Über einige Motive bei Baudelaire*. – Durchschlag eines Typoskripts mit handschriftlichen Korrekturen Benjamins; Benjamin-Archiv, Ts 2600–2648.

Druckvorlage: J

Von allen Schriften des ersten Bandes bot *Über einige Motive bei Baudelaire* der kritischen Durchsicht des Textes die wenigsten Probleme. T gehört zu jenen Typoskripten aus dem Besitz des Instituts für Sozialforschung, die Leo Löwenthal aufbewahrte und 1971 dem Benjamin-Archiv schenkte. Es dürfte sich bei T um dasjenige Exemplar



handeln, welches Benjamin am 1. 8. 1939 nach New York sandte und das wohl deshalb ein Durchschlag war, weil das Original sogleich in Paris für den Druck vorbereitet wurde. Der Druck von J ist von Benjamin selbst überwacht worden, und er ist ungewöhnlich sorgsam überwacht worden. Die wenigen Varianten, welche J gegenüber T aufweist, sind ausnahmslos Verbesserungen der Art, die ein in Fragen der sprachlichen Darstellung so heikler Autor wie Benjamin noch in den Fahnen oder sogar im Umbruch durchzuführen für notwendig hält. – Die Revision des Textes konnte sich im wesentlichen auf eine Kontrolle der Zitation beschränken; hier freilich gab es, wie stets bei Benjaminschen Zitaten, manches zu korrigieren. Während in J die mit Asterisken versehenen, Benjaminschen Text enthaltenden Fußnoten zwischen den bezifferten Nachweisen und Verweisen in der Reihenfolge ihrer Textbezüge stehen, bringt der vorliegende Abdruck, nach dem Vorgang von T und in Angleichung an *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, auf jeder Seite zuerst die Textanmerkungen, dann die Nachweise.

LESARTEN 607,24 *spricht,*] *spricht* T – 607,24 *anderm,*] *anderm* T – 608,18 *von Versuchen*] *Versuche* T – 608,27 *Faschismus*] *Fascismus* T – 608,35 f. *Gegebenheiten*] *Gegebenheiten*, T – 609,9 *Baudelaire*] *Baudelaire*, T – 609,10 *Lesers,*] *Lesers* T – 609,30 *vorneherein*] *vornherein* T – 609,34 f. *Gedächtnis bis befindet.*] in T heißt es irrtümlich: *Gedächtnis, das sich in der Botmäßigkeit der Intelligenz befindet mit dem willkürlichen.* – 611,31 *Kulte*] *Feste* T – 611,32 *ihren Festen,*] fehlt in T – 612,17 *dem unwillkürlichen und dem willkürlichen*] *dem willkürlichen und dem unwillkürlichen* T – 612,21–23 *Den bis Annahme,*] *Der fundamentale Satz von Freud welcher diesen Ausführungen zugrundeliegt, formuliert sich in der Annahme*, T – 612,36 in T wird »Jenseits des Lustprinzips« durchgängig nach der Ausgabe Wien 1921 zitiert und nachgewiesen. – 613,21 *sucht,*] *sucht* T – 613,26 f. *Katastrophe,*] *Katastrophe* T – 613,31 *Gliedmaßen,*] *Gliedmaßen* T – 614,34 *Vorgängern,*] *Vorgängern* T – 614,38 J und T haben den falschen Nachweis: *Paul Valéry: Autres Rhumbs. Paris 1934. S. 264/65*; die von Benjamin benutzte Ausgabe der »Analecta« – denen das Zitat entnommen ist – ergibt sich aus dem Nachweis in J, 85, Anm 1. – 615,2 *geschrieben,*] *geschrieben* T – 615,16 f. *nur bis andere,*] *nur, wie jedes andere, als eine [sic] geschichtetes [sic] bestimmen* T – 615,20 in T beginnt der Abschnitt mit den beiden folgenden (in T selbst bereits gestrichenen) Sätzen: *Wenn der Fluß der Erfahrung gefriert und stockt, so strömt sie nicht länger unanstoßig, weil rhythmisch, an der Böschung der Tage hin sondern betrifft sie mit ihren zerstückten Schollen. Dieser Befund hat den*

Restaurationsversuch, den Bergson vornahm, hervorgerufen. (Nicht zu reden von dem deutschen Erneuerer, denen die Schau nur noch unter Zuhilfenahme einer »Blutleuchte«, wie Schuler sagt, glücken wollte. [Dazu der Nachweis:] Cf. Alfred Schuler: *Dichtungen*. (Das Buch ist 1930 in München erschienen.) – 616,10 stand] hierzu in T der – wahrscheinlich falsche – Nachweis: Judith Cladel: *Bonhommes*. Paris 1879. – 617,12 dann,] dann T – 617,16,18 u. 20 die Hervorhebungen in den Versen finden sich selbstverständlich bei Baudelaire nicht. – 617,32 weder J noch T ist die von Benjamin benutzte Ausgabe der »Etudes« von Rivière zu entnehmen; s. Nachweis zu 601,39 – 618,6 Die Stelle legt] Die Stelle ist von entscheidender Wichtigkeit. Sie legt T – 619,11 1850] 1848 T – 621,18 f. vierundzwanzig] 24 T – 621,39 Retuschen] Retouchen T – 623,9 f. der Berückung] ersten Entglimmens T – 624,31 Frau,] Frau T – 627,15 gemessen,] gemessen T – 627,18 Unternehmer] Unternehmen T – 627,35 Wort,] Wort T – 628,35 Aufgabe] Aufgabe, T – 629,12 andere] die ersten T – 629,26 in ihr] fehlt in T – 633,11 am wenigsten die der] am wenigsten der T – 633,12 letzteren] letztern T – 634,12 schreiben,] schreiben T – 635,1 machen,] machen T – 635,7 Fülle«,] konjiziert für Fülle« J, T – 635,22 umrissen worden ist] ist umrissen worden T – 635,32 Nummer,] Nummer« T – 636,1 verfallen] verfallen, T – 636,22 f. das bis hat] das sie an dem [sic] Gang des Sekundenzeigers verraten hat T – 636,28 gibt] geben T – 636,29 spielt,] spielt T – 636,31 geschwind,] geschwind T – 636,32 mannigfach,] mannigfach T – 637,13 hervorgebildet,] hervorgebildet T – 637,21 tun] tunen T – 638,27–33 répondent bis Kunst\*.] in T schließt die Fußnote bereits an das letzte Wort der »Correspondances« an; der in J folgende Absatz (28–33) fehlt in T, doch wurden Formulierungen aus ihm in den Anfang der Fußnote übernommen: répondent.\* [Fußnote:] \*Was Baudelaire mit den correspondances im Sinne hatte, kann als eine Erfahrung bezeichnet werden, die sich krisensicher zu etablieren sucht. Möglich ist sie nur im Bereiche des Kultischen. Den Späteren stellt sie sich als »das Schöne« dar. Im Schönen präsentiert sich der Kultwert als Wert der Kunst. Das Schöne ist [Fortsetzung der Fußnote wie 638,34–639,45]. Der Haupttext stimmt in J und T ab 639,1 wieder überein. – 638,34 definierbar] definierbar,\* T – 639,11 Werke] Werk T – 639,19 Abbréviation,] Abbréviation T – 639,21 dadurch] darum T – 639,31 eines Kunstwerks] des Kunstwerks T – 639,37 Werdestroms] Werdestromes T – 643,6 Bekanntschaft,] Bekanntschaft. T – 643,23 der »praktische Mann« sich] sich der »praktische Mann« T – 643,36 f. Zeitschrift für Sozialforschung] conj. für diese Zeitschrift J, T – 644,6 Vorstellungen] Vorstellung T – 644,8 streben] strebt T – 644,24 gestand] ge-

steht T – 645,32 darstellen. – Was] darstellen – was T; wohl ein Schreibfehler – 646,2 schlicht,] schlicht T – 646,4 das Schöne] »das Schöne« T – 646,5 In dem Zusammenhange] An der Stelle T – 647,27–648,2 Eben bis familiers.] fehlt in T – 647,37 Zeitschrift für Sozialforschung] konj. für diese Zeitschrift J, T; s. jetzt 712 f. – 648,3 darum] hierum T – 648,3 hat, desto] hat, (und er hat dieses Wissen den Zeilen anvertraut [\*] L'homme y passe à travers des forêts de symboles [I] Qui l'observent avec des regards familiers[\*]) desto T – 649,29 wer] der J, T; die Korrektur stützt sich auf die entsprechende Stelle 539,35 – 651,9 im Bewußtsein] vor allem im Bewußtsein T – 652,4 ist Würde] wäre es T; wahrscheinlich ein Schreibfehler, da es im Original heißt: »D'ailleurs la dignité m'ennuie.«

NACHWEISE 610,37 f. Die Auflage von »Du côté de chez Swann«, die Benjamin benutzte, konnten die Hg. nicht ermitteln. Die zitierte Stelle findet sich in der Pléiade-Ausgabe von Proust (éd. Clarac-Ferré, Paris 1962) Bd. 1, 44. – 610,39 in der Pléiade-Ausgabe a. a. O. – 613,36 f. in der Pléiade-Ausgabe Bd. 1, 6 – 621,25 u. 39 Die von Benjamin benutzte Ausgabe war den Hg. unzugänglich. Verglichen wurde Auguste Barbier, Jambes et poèmes, 5<sup>e</sup> éd., revue et augmentée, Paris 1845; die 621,21–24 zitierten Verse finden sich hier 196, die 36–38 zitierten Verse 242. Die letzteren weichen im vorletzten Vers ab: »Aux cheveux blonds d'un fils, à l'œil bleu de sa femme.« – 623,37 f. die zitierte Stelle entspricht in der Pléiade-Ausgabe der »Recherche« Bd. 3, 102 – 628,31 flimmerte.«] das von Benjamin nicht nachgewiesene Zitat findet sich in Gogols Erzählung »Die verschwundene Urkunde«; Benjamin zitiert nach Russische Gespenstergeschichten. Acht Novellen, ausgew. und übers. von Johannes von Guenther, München 1921, 69. – 630,38 Die von Benjamin benutzte Ausgabe konnten die Hg. nicht ermitteln. Die zitierte Stelle findet sich in der Pléiade-Ausgabe von Valéry (éd. Hytier) in Bd. 2, Paris 1960, 588 – 639,14 werden.«] s. Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hg. von Ernst Beutler, Bd. 23: Goethes Gespräche, 2. Teil, Zürich 1950, 198 (zu F. v. Müller, 11. 6. 1822): »Ein Buch, das große Wirkung gehabt, kann eigentlich gar nicht mehr beurteilt werden.« – 639,16 bleibt«] s. jetzt 195 – 641,36 f. Die von Benjamin benutzte Auflage wurde nicht ermittelt. Die Stelle findet sich in der Pléiade-Ausgabe der »Recherche« Bd. 3, 920. – 645,35 Frau«] Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz, Bd. 1, 2. Aufl., Hamburg

1952, 123 («Warum gabst du uns die tiefen Blicke») – 647,38 f. in der Pléiade-Ausgabe der »Recherche« Bd. 3, 884 – 648,18 *gebannt*] Goethe, a. a. O., Bd. 2, 2. Aufl., Hamburg 1952, 19 – 650,32 f. s. den Nachweis zu 540,9 – 651,37 f. J und T führen eine nicht nachweisbare Ausgabe *Paris 1895* an; sie setzen den Verweis fort: *auch II*, S. 133; von der 2<sup>e</sup> série wurde die Ausgabe von 1886 verglichen, die eine entsprechende Stelle nicht enthält.

### 655–690 Zentralpark

Der ersten Veröffentlichung einer Auswahl von *Zentralpark*-Fragmenten ist eine von Adorno verfaßte Notiz vorangestellt: »Die hier vorgelegten fragmentarischen Aufzeichnungen gehören zu dem letzten, was Walter Benjamin geschrieben hat. Sie fallen in die Zeit um 1939–1940. [...] Die Fragmente waren als Material für den abschließenden Teil des Baudelaire-Buches gedacht, aus dem ein größerer Teil im Band VIII, 1939/40 der Zeitschrift für Sozialforschung unter dem Titel »Über einige Motive bei Baudelaire« erschien. Der Name »Zentralpark«, den Benjamin selbst dem in zwei handschriftlichen Manuskripten vorliegenden Konvolut gab, deutet darauf hin, daß er den Notizen zentrale Bedeutung zumaß: sie sollten theoretisch voll einlösen, was die vorhergehenden Kapitel vorbereitet hatten. Daher denn auch die besondere Schwierigkeit der sehr exponierten, durchaus spekulativen Stücke, die erst in der Konstruktion des Textes ganz durchsichtig geworden wären. Im übrigen spielt der Titel auf Benjamins amerikanische Pläne an. Seine Freunde suchten bereits für ihn Wohnung in New York, in der Nähe des Zentralparks, als er, an der spanischen Grenze zurückgewiesen, sich das Leben nahm.« (Walter Benjamin, *Zentralpark*, in: *Sociologica*. Aufsätze, Max Horkheimer zum sechzigsten Geburtstag gewidmet, Frankfurt a. M. 1955, 431; ähnlich auch in Walter Benjamin, *Schriften*, a. a. O., Bd. 1, 493.) Der Adornoschen Datierung des *Zentralparks* – die auch R. Tiedemann übernommen hatte – ist von Rosemarie Heise zu Recht widersprochen worden (s. R. Heise, *Der Benjamin-Nachlaß in Potsdam*, in: *alternative 10* [1967], 193 f. [Nr. 56/57, Oktober/Dezember '67]). In der Tat gilt von einer Reihe der *Zentralpark*-Fragmente, daß sie modifiziert in *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* eingegangen, mithin vor dem Beginn der Niederschrift dieser Arbeit bereits aufgezeichnet worden sind. Am 16. 4. 1938 berichtete Benjamin, daß er nun dabei sei, in einer Reihe von Reflexionen mir die Grundlage für einen gänzlich transparenten Aufbau zu schaffen (1075). Am

28. 8. 1938 schrieb er von *einer großen Reihe von Aufzeichnungen [zur Baudelaire-Arbeit], die in den ersten beiden Monaten meines hiesigen Aufenthalts [scil. im Juli und August 1938 in Skovsbostrand] entstanden sind* (1087): kaum kann hier von etwas anderem als von den *Zentralpark*-Aufzeichnungen die Rede sein. Allerdings ist es wenig wahrscheinlich, daß diese zur Gänze bereits zwischen April und August 1938 geschrieben wurden. Das Manuskript des *Zentralparks* besteht aus einzelnen Blättern, die nicht alle kontinuierlich beschrieben worden sind. Vielmehr dürfte Benjamin auf zahlreichen Blättern zunächst ein Fragment oder auch deren mehrere notiert haben, um sodann, ohne das betreffende Blatt bereits gefüllt zu haben, zu einem anderen überzugehen; das erste Blatt wurde zu einem späteren Zeitpunkt erneut vorgenommen und mit weiteren Aufzeichnungen beschrieben. Verschiedene Tintensorten, die auf solchen Blättern verwandt wurden, sowie der wechselnde Schriftduktus auf ein und demselben Blatt sprechen für ein derartiges Verfahren, welches es zumindest wahrscheinlich macht, daß die Entstehung des *Zentralparks* sich über längere Zeit hingezogen hat. Ob Benjamin indessen auch 1940 noch an dem Manuskript geschrieben hat, erscheint den Herausgebern fraglich. Die *Zentralpark*-Fragmente dürften wohl in den Monaten von April 1938 bis etwa Februar 1939, als Benjamin mit der Niederschrift von *Über einige Motive bei Baudelaire* begann, entstanden sein. – Daß die Fragmente »als Material für den abschließenden Teil des Baudelaire-Buches gedacht« waren, ist insofern zu berichtigen, als zahlreiche Fragmente Material auch für den ersten, *Baudelaire als Allegoriker* gewidmeten Teil des Buches enthalten.

Eine schematische Anwendung der den »Gesammelten Schriften« zugrunde gelegten Anordnungsprinzipien (s. 767 und 792 f.) hätte dazu geführt, den *Zentralpark* unter den Paralipomena des Apparateils abzudrucken. Vorab zwei Gründe ließen es den Herausgebern geboten erscheinen, den *Zentralpark* in den Textteil der Ausgabe aufzunehmen. Zum einen enthält allein er Reflexionen, die einen deutlichen Eindruck von den ungeschriebenen gebliebenen Teilen des Baudelaire-Buches vermitteln; sowohl das Thema des ersten Teils – *Baudelaire als Allegoriker* – wie dasjenige des dritten Teils – *Die Ware als poetischer Gegenstand* – gewinnen im *Zentralpark* Kontur. Zum anderen geschieht das in einer Form, die in den meisten der Aufzeichnungen über die flüchtige Notiz, den nur vorläufig festgehaltenen Einfall durchaus hinausgeht und die Texte des *Zentralparks* über weite Strecken hin zu einer spezifischen literarischen Form finden ließ. Im Gegensatz zu den Fragmenten, die gemeinhin im Apparat der Ausgabe ihren Platz finden, gilt vom *Zentralpark*, daß Benjamin hier »in einem Friedrich Schlegel und Novalis [...] verpflichtet

geblieben [ist:] in der Konzeption des Fragments als philosophischer Form, die gerade als brüchige und unvollständige etwas von jener Kraft des Universalen festhält, welche im umfassenden Entwurf sich verflüchtigt« (Th. W. Adorno, Über Walter Benjamin, a. a. O., 37). Die dadurch gerechtfertigte Aufnahme des *Zentralparks* in den Textteil der Ausgabe war den Herausgebern darüber hinaus auch insofern willkommen, als sie sie der angesichts der Rezeptionsgeschichte problematischen Entscheidung entthob, eine Arbeit, die bislang unter Benjamins Schriften rangierte, aus formalen Gründen in das Ghetto des philologischen Anhangs zu verweisen.

#### ÜBERLIEFERUNG

M Manuskript, 46 verschiedenfarbige Blätter im Format 10,5 x 13,5 cm, zahlreiche Korrekturen, Streichungen und Ankreuzungen; Benjamin-Archiv, Ms 1715–1760.

Da es beim *Zentralpark* – anders als bei den übrigen Texten der ersten vier Bände der »Gesammelten Schriften« – nicht um eine abgeschlossene Arbeit sich handelt, konnten die sonst angewandten Prinzipien der Textrevision und der Textdarbietung in diesem Fall nicht maßgebend sein. Die Herstellung eines integralen Textes hätte all jene Spuren der Arbeit, das zugleich Tastende und »exponiert Spekulative« verwischen müssen, durch das diese Fragmente gerade ausgezeichnet sind. Ein diplomatischer Abdruck des Manuskripts erschien den Herausgebern indessen ebensowenig angängig. Sie entschieden sich dafür, offenkundige Verschreibungen und Irrtümer, die Benjamin bei der Niederschrift unterlaufen waren, zwar zu berichtigen, solche Berichtigungen jedoch im edierten Text selbst dadurch auszuweisen, daß sie, als Herausgeberkonjekturen, in Winkelklammern gesetzt wurden. Lediglich einige wenige Dittographien, die sich im Manuskript finden, wurden stillschweigend getilgt. Uneinheitlichkeiten des Manuskripts sind bewahrt worden: so stehen auch im Abdruck Groß- und Kleinschreibung französischer Wörter, Titel in Anführungszeichen und solche ohne Anführungszeichen nebeneinander; der Verzicht auf Punkte nach abgekürzten Wörtern, für Benjaminsche Manuskripte charakteristisch, ist gleichfalls beibehalten worden. Wo immer die Herausgeber Interpunktionszeichen einfügten, wurden diese ebenfalls in Winkelklammern gesetzt. – Im gleichen Sinn – dem der Abbildung des Kontingenten und Arbiträren, welches das Manuskript des *Zentralparks* bestimmt – wurde auch das Problem der Anordnung der einzelnen Fragmente weniger gelöst als liegengelassen. Eine thematische Anordnung hätte vielleicht nahegelegen, auch ohne große Schwierigkeiten sich finden lassen, doch wäre dem *Zentralpark* dadurch jener Charakter des Vollendeten künstlich verliehen worden, den er

gerade nicht besitzt. Die einzelnen, von Benjamin mit Tinte beschriebenen Blätter des Manuskripts tragen rechts oben eine Bleistiftnumerierung; diese stammt weder von Benjamin noch von Theodor W. Adorno oder von Gretel Adorno (die den Nachlaß Benjamins bearbeiteten, bevor er den Herausgebern zur Verfügung gestellt wurde). Möglich wäre es, daß Benjamins Schwester Dora – mit der er in den letzten Pariser Jahren häufig zusammenarbeitete – die Blätter nummeriert hat. Wahrscheinlicher dürfte sein, daß Friedrich Podszus bei der Vorbereitung der »Schriften« von 1955 das tat. Podszus hätte dann sicherlich das Manuskript in der Reihenfolge belassen, in der er es vorfand. So würde sich auch erklären, daß Adorno noch von einem »in zwei handschriftlichen Manuskripten vorliegenden Konvolut« sprach, während die Herausgeber ein Manuskript oder Konvolut im Nachlaß fanden: die zwei Manuskripte – richtiger wohl: zwei Konvolute – scheinen einfach aneinandergefügt worden zu sein, ohne daß heute noch erkennbar ist, wo einmal das erste Konvolut endete und das zweite begann. Keiner Diskussion schien es den Herausgebern zu bedürfen, daß die von Benjamin selbst getroffene Anordnung der Fragmente auf den einzelnen Blättern im Abdruck beibehalten werden mußte. Dann aber war die Reihenfolge der Blätter selbst – auf denen oft thematisch völlig Divergentes nebeneinander steht – relativ unwichtig geworden; die eine Anordnung wäre nicht viel besser als die andere gewesen. Unter diesen Umständen entschieden die Herausgeber sich dafür, die vorgefundene – durch die Bleistiftnumerierung von fremder Hand festgehaltene – Anordnung zu reproduzieren; bei ihr konnte überdies nicht ausgeschlossen werden, daß sie, wenn nicht im ganzen dann teilweise, auf Benjamin selbst zurückgeht.

LESARTEN 657,15 *Antike*.] hier folgt eine gestrichene Notiz: *Die Geschichte der Allegorie hat drei Zeitalter: die Allegorie bei den Römern, im siebzehnten Jahrhundert und bei Baudelaire*. Ms 1715 – 658,13 f. ist bis *Momente*] über diesen Teil der Manuskriptzeile schrieb Benjamin: *die Stellen, an denen die Überlieferung abbricht* Ms 1717 – 660,31 f. *hervor, ...*] anstelle der drei Punkte findet sich in der Handschrift eine kurze geschlängelte Linie; 660,31 f. *Sein bis hervor, ...* wurde nachträglich hinzugefügt, s. Ms 1720 – 662,31 f. *Dichter bis gibt*.] unter der Zeile: *sein Wissen darum* Ms 1722 – 665,1 f. *konkurrierenden*.] hier folgt eine gestrichene Notiz: *Es wäre ein großer Irrtum, in den künstlerischen Positionen Baudelaires nach 1850, die sich von denen um 1848 so sehr unterscheiden, den Niederschlag einer Entwicklung zu suchen. (Es gibt wenige Künstler, deren Produktion so wenig von einer Entwicklung zeigt wie die Baudelaires.) In diesen Positionen*

handelt es sich um theoretische Extreme, deren dialektische Vermittlung von Baudelaires œuvre gegeben wird, ohne in seiner Überlegung jemals präsent zu sein. Seine theoretische Reflexion hat meist kurzen Atem. J 49, 1 [Sigle des Passagenmanuskripts, s. Bd. 5] Ms 1725 – 668,5 werden.] hier folgen zwei gestrichene Notizen: *Die Bilderflucht – zur erstarrten Unruhe[.] Und: Ein Bild von Baudelaire liegt hierin vor. Man darf es dem Bilde in einer Kamera vergleichen. Es ist die Überlieferung, die diese Kamera an den Gegenstand heranzuführte; nichts wäre weniger [Neuansatz:] sie zu deplazieren, erscheint nicht angebracht [Neuansatz:] Ein Bild von Baudelaire liegt hier vor. Man darf es dem Bilde in einer Kamera vergleichen. Die Überlieferung ist diese Kamera und sie gehört zum Handwerkszeug der kritischen Theorie, die sich damit, gewissermaßen, damit [sic] begnügt, günstige Lichtverhältnisse wahrzunehmen. Dann schreitet sie zur Aufnahme.* Ms 1730 – 670,10 *Jugendstil.*] hier folgt der gestrichene Satz: *Bei Crépét nachzusehen, nach welchem »dessin« »une martyre« geschrieben ist.* Ms 1733 – 673,8 *hineinrückt*] unsichere Lesung, vielleicht *hineinwirkt* Ms 1736 – 673,14f. *Bei bis mehr.*] nachträglicher Zusatz am Fuß des Blattes, s. Ms 1736 – 675,10 *das entscheidende Merkmal*] entweder irrtümlich gestrichen oder – da das eher überschrieben als durchstrichen ist – zu lesen: *ist die wirkliche Sinneskultur*; allerdings wäre *wirkliche* dann konjiziert für *wirklicher*; Ms 1739 – 675,14 *sollte.*] hier folgt die gestrichene Notiz: *Die »Würdigung« ist bestrebt, die revolutionären Momente des Geschichtsverlaufs zu überdecken. Sie ist an der Herstellung einer Kontinuität interessiert. Sie ist nicht fähig, diejenigen Elemente in den Werken zu sehen, die in ihre unmittelbare Nachwirkung nicht eingegangen sind.* Ms 1739 – 683,20–22 *der bis sind.*] nachträglicher Zusatz am Rand dieses Fragments: *und das tut sie, weil sie sich an der Stadt berauscht* Ms 1750; sachlich ist der Zusatz eher auf 683,25 zu beziehen.

NACHWEISE 657,2 *Laforques*] s. René Laforque, *L'échec de Baudelaire. Etude psychoanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire*, Paris 1931. Laforque deutet einen Traum Baudelaires dahin, daß dieser »sogar den Prostituierten gegenüber sexuell gehemmt war« und Bordelle wahrscheinlich »in erster Linie als »Voyeur« aufsuchte«. – 657,9 *George*] s. Stefan George, *Werke*. Ausgabe in zwei Bänden, hg. von Robert Boehringer, 2. Aufl., Düsseldorf, München 1968, Bd. 2, 235. – 658,27 *fleurir*] Baudelaire, *Œuvres. Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec*, Paris 1931 f., Bd. 1, 96 (»Le soleil«) – 659,31 *Monnier*] bezieht sich wahrscheinlich auf eine mündliche Äußerung von Adrienne Monnier. – 660,25 *Papieren zur Reproduktionsarbeit*] unter diesen, d. h. unter den Vorstudien zu *Das Kunst-*



werk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (s. 1039–1051), befindet sich keine entsprechende Aufzeichnung. – 661,3 *perte d'auréole*] s. 651 f. sowie das dort zitierte gleichnamige Prosastück Baudelaires – 663,20 f. *Gewohnheiten*] Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden, hg. von Karl Schlehta, München 1955, Bd. 2, 173 (»Die fröhliche Wissenschaft«, 4. Buch, Aph. 295) – 663,26 *armature*.] Baudelaire, a. a. O., Bd. 1, 111 (»Danse macabre«) – 664,11 f. *Fuchsarbeit*] s. Eduard Fuchs, *der Sammler und der Historiker*, Bd. 2 – 666,25 D 2, 2] Sigle des Passagenmanuskripts. Die entsprechende Stelle umfaßt das folgende – unkommentierte – Zitat aus dem 553 nachgewiesenen Buch von Louis Veuillot: »*Les constructions du nouveau Paris relèvent de tous les styles; l'ensemble ne manque pas d'une certaine unité, parce que tous ces styles sont du genre ennuyeux, et du genre ennuyeux le plus ennuyeux, qui est l'emphatique et l'aligné. Alignement! fixe! Il semble que l'Amphion de cette ville soit caporal ... / Il pousse quantité de choses fastueuses, pompeuses, colossales: elles sont ennuyeuses; il en pousse quantité de fort laides: elles sont ennuyeuses aussi. / Ces grandes rues, ces grands quais, ces grands édifices, ces grands égouts, leur physionomie mal copiée ou mal rêvée, garde je ne sais quoi qui sent la fortune soudaine et irrégulière. Ils exhalent l'ennui.*« Veuillot: *Les odeurs de Paris* p 9 □ Haussmann □ (Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 2076) – 670,3 f. *ausübt*] s. Baudelaire, a. a. O., Bd. 2, 273 (»Salon de 1859«) – 672,3 *Lesebuch für Städtebewohner*] Titel einer Gedichtsammlung von Brecht, die um 1926 entstand und 1930, im zweiten Heft der »Versuche«, zuerst veröffentlicht wurde; das fünfte Gedicht s. jetzt Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, a. a. O., Bd. 8, 271–273. – 673,22 *Monnier*] s. Nachweis zu 659,31 – 673,27 *Monnier*] s. denselben Nachweis – 674,33 *Brecht bemerkte*] ähnlich auch in einem von Benjamin aufgezeichneten Gespräch am 25. 7. 1938, s. Bd. 6 – 676,26 *Destruction*] s. Baudelaire, a. a. O., Bd. 1, 125 (»La destruction«) – 677,11 *siècle*] s. A[uguste] Blanqui, *L'éternité par les astres. Hypothèse astronomique*, Paris 1872, 74 f.: »Hommes du XIX<sup>e</sup> siècle, l'heure de nos apparitions est fixée à jamais, et nous ramène toujours les mêmes, tout au plus avec la perspective de variantes heureuses. Rien là pour flatter beaucoup la soif du mieux. Qu'y faire? Je n'ai point cherché mon plaisir, j'ai cherché la vérité. Il n'y a ici ni révélation, ni prophète, mais une simple déduction de l'analyse spectrale et de la cosmogonie de Laplace. Ces deux découvertes nous font éternels. Est-ce une aubaine? Profitons-en. Est-ce une mystification? Résignons-nous.« – 678,3 *Proust*] s. die 576, Anm. 18 und 637, Anm. 57 nachgewiesene Arbeit »A propos de Baudelaire« – 678,15 u. 25, 679,1 *Leyris*] die Stellen beziehen sich wahrscheinlich auf münd-

liche Äußerungen von Pierre Leyris, der die Reproduktionsarbeit ins Englische zu übersetzen plante. – 678,29 *enchantelements*] Baudelaire, a. a. O., Bd. 1, 102 (»Les petites vieilles«) – 679,14 f. D 2 a, 1] Sigle des Passagenmanuskripts. Die entsprechende Aufzeichnung lautet: *Langeweile ist ein warmes graues Tuch, das innen mit dem glühendsten, farbigsten Seidenfutter ausgeschlagen ist. In dieses Tuch wickeln wir uns wenn wir träumen. Dann sind wir in den Arabesken seines Futters zuhause. Aber der Schläfer sieht grau und gelangweilt darunter aus. Und wenn er dann erwacht und erzählen will, was er träumte, so teilt er meist nur diese Langeweile mit. Denn wer vermöchte mit einem Griff das Futter der Zeit nach außen zu kehren? Und doch heißt Träume erzählen nichts anderes. Und nicht anders kann man von den Passagen handeln, Architekturen, in denen wir traumhaft das Leben unserer Eltern, Großeltern nochmals leben wie der Embryo in der Mutter das Leben der Tiere. Das Dasein in diesen Räumen verfließt denn auch akzentlos wie das Geschehen in Träumen. Flanieren ist die Rhythmik dieses Schlummers. 1839 kam über Paris eine Schildkrötenmode. Man kann sich gut vorstellen, wie die Elegants in den Passagen leichter noch als auf den Boulevards das Tempo dieser Geschöpfe nachahmen.* (Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 2077) – 682,6 f. *Einleitung zum Jochmann*] s. den Text Benjamins in Bd. 2 – 686,4 J 32, 1] Sigle des Passagenmanuskripts. Die entsprechende Aufzeichnung lautet: *Zur Konzeption der Menge bei Victor Hugo zwei sehr kennzeichnende Passagen in »La pente de la rêverie«:* [Hier folgen die oben, 564, zitierten Verse »Foule sans nom! ...«] *Die folgende Stelle zeigt die Menge bei Hugo wie mit dem Grabstichel des Radierers handel[t]:* [Hier folgen die gleichfalls oben, 564, zitierten Verse »La nuit avec la foule ...«, jedoch erweitert um die bei Hugo sich anschließenden sechs Verse; s. Bd. 5.] (Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 2255) – 686,8 *passion.*«] s. Baudelaire, a. a. O., Bd. 2, 662: »Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion).« (»Mon cœur mis à nu«, LXIX.) – 688,16 u. 18 *Valéry*] s. die 615,5–11 zitierte Passage – 689,17 *Wahlverwandtschaftenarbeit*] s. *Goethes Wahlverwandtschaften*, 123–201 – 689,22 *heroica*] s. 329,6 f. – 689,31 *ans.*«] Baudelaire, a. a. O., Bd. 1, 86 (»Spleen«, I.) – 690,16 *Barockebuches*] s. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 203–430.

Die erste Veröffentlichung der Thesen *Über den Begriff der Geschichte* erfolgte 1942 in einem hektographierten Band »Walter Benjamin zum Gedächtnis«, den das Institut für Sozialforschung in Los Angeles herausgab. Es handelte sich bei dem Band um eine »Sonderausgabe« der »Zeitschrift für Sozialforschung« (s. 22. 2. 1946, Theodor W. Adorno an Dora Benjamin), die im Jahr zuvor ihr reguläres Erscheinen hatte einstellen müssen. Der Band enthält – neben *Über den Begriff der Geschichte* und einer »Bibliographischen Notiz« zu Benjamins Schriften – zwei Aufsätze von Max Horkheimer (»Vernunft und Selbsterhaltung« und »Autoritärer Staat«) und eine Arbeit von Theodor W. Adorno (»George und Hofmannsthal«). »Wir glaubten, sein [Benjamins] Andenken am besten durch eigene Arbeiten zu ehren, die die Nähe unserer Intentionen und was wir ihm zu verdanken haben, objektiv bezeugen« (22. 2. 1946, Adorno an Dora Benjamin) – so schrieb Adorno 1946 Benjamins Schwester über den Band. Adorno hatte eine Notiz verfaßt, die den geschichtsphilosophischen Thesen vorangestellt werden sollte: »Von Benjamins Arbeiten ist der geschichtsphilosophische Entwurf die letzte, die im Umriß vollendet ward. Zur Veröffentlichung war sie nicht bestimmt. »Der Krieg und die Konstellation, die ihn mit sich brachte«, heißt es in dem Brief, der das Manuskript ankündigte, »hat mich dazu geführt, einige Gedanken niederzulegen, von denen ich sagen kann, daß ich sie an die zwanzig Jahre bei mir verwahrt, ja, verwahrt vor mir selber gehalten habe ... In mehr als einem Sinne ist der Text ... reduziert. Ich weiß nicht, wieweit die Lektüre Dich [scil. Gretel Adorno] überraschen oder, was ich nicht wünschte, beirren mag. In jedem Falle möchte ich Dich besonders auf die 17te Reflexion hinweisen; sie ist es, die den verborgenen aber schlüssigen Zusammenhang dieser Betrachtungen mit meinen bisherigen Arbeiten müßte erkennen lassen, indem sie sich bündig über die Methode der letzteren ausläßt. Im übrigen dienen die Reflexionen, so sehr ihnen der Charakter des Experiments eignet, nicht methodisch allein zur Vorbereitung einer Folge des »Baudelaire«. Sie lassen mich vermuten, daß das Problem der Erinnerung (und des Vergessens), das in ihnen auf anderer Ebene erscheint, mich noch für lange beschäftigen wird. Daß mir nichts ferner liegt als der Gedanke an eine Publikation dieser Aufzeichnungen (nicht zu reden von einer in der Dir vorliegenden Form) brauche ich Dir nicht zu sagen. Sie würde dem enthusiastischen Mißverständnis Tor und Tür öffnen.« Er hat dann die Sendung, nach einem Vermerk des gleichen Briefes, hintangehalten. Erst im Juni 1941 wurde der Entwurf dem Institut überbracht. [Absatz] Benjamins Tod macht die Veröffentlichung zur Pflicht. Der

Text ist zum Vermächtnis geworden. Seine fragmentarische Gestalt schließt in sich den Auftrag, der Wahrheit dieser Gedanken die Treue zu halten durch Denken.« (Typoskript im Archiv des Instituts für Sozialforschung, Montagnola) Publiziert wurde diese Notiz nicht. An ihrer Stelle stehen dem Gedächtnisband die von Horkheimer und Adorno unterzeichneten Sätze voran: »Dem Andenken Walter Benjamins widmen wir diese Beiträge. Die geschichtsphilosophischen Thesen, die voranstehen, sind Benjamins letzte Arbeit.« (Walter Benjamin zum Gedächtnis. [Hg. vom] Institut für Sozialforschung, [Los Angeles] 1942, [5].)

Adorno zufolge fassen »die Thesen ›Über den Begriff der Geschichte‹ [...] gleichsam die erkenntnistheoretischen Erwägungen zusammen [...], deren Entwicklung die des Passagenentwurfs begleitet hat« (Th. W. Adorno, Über Walter Benjamin, Frankfurt a. M. 1970, 26). Im Mai 1935, als durch die Abfassung des Exposés *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* die Arbeit am Passagenwerk in ein neues Stadium (Briefe, 653) eingetreten war, sprach Benjamin in einem Brief an Gershom Scholem zum erstenmal von der Notwendigkeit, eine eigene Erkenntnistheorie für das geplante Buch zu entwickeln: *Im übrigen gebe ich ab und zu der Versuchung nach, in der innern Konstruktion dieses Buches Analogien zum Barockbuch mir zu vergegenwärtigen, von dessen äußerer es recht weit abweichen würde. [...] Wenn das Barockbuch seine eigene Erkenntnistheorie mobilisierte, so würde das im mindestens gleichen Maße für die Passagen der Fall sein, wobei ich aber weder absehen kann, ob sie eine selbstständige Darstellung finden noch wie weit sie mir glücken würde.* (Briefe, 654). Zwei Wochen später heißt es in einem Brief an Adorno: *Das Exposé, das in keinem Punkt meine Konzeptionen verleugnet, ist natürlich noch nicht in allen ihr vollständiges Äquivalent. Wie die abgeschlossene Darstellung der erkenntnistheoretischen Grundlagen des Barockbuches ihrer Bewährung im Material folgte, so wird das auch hier der Fall sein. Damit will ich mich allerdings nicht dafür verbürgen, daß sie auch diesmal in der Form eines besondern Kapitels erscheinen wird – sei es am Schluß, sei es am Anfang. Diese Frage bleibt offen.* (Briefe, 664) Geschrieben wurde damals von den geschichtsphilosophischen Thesen noch nichts. Was Benjamin an erkenntnistheoretischen Erwägungen aufzeichnete, hat er dem zentralen – *Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts* überschriebenen – Konvolut N des Passagenmanuskripts anvertraut (s. Bd. 5). – Der Anfang 1937 abgeschlossene Aufsatz *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* befaßte sich dann explicite mit dem Thema der historischen Dialektik; die gängige Vorstellung von Kulturgeschichte »gegen den Strich zu bürsten«, wird in ihm als Aufgabe des historischen

Materialismus erkannt. Aus dem Fuchs-Aufsatz hat Benjamin denn auch einzelne Passagen wörtlich in die Thesen *Über den Begriff der Geschichte* übernommen (s. Bd. 2). Kritik der traditionellen Fortschrittstheorien, wie die Thesen sie liefern, scheint Benjamin besonders Ende 1938 und Anfang 1939 beschäftigt zu haben. So schrieb er am 9. 12. 1938 Adorno zu dessen Arbeit über den »Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens«: *Was mich im Abschluß der Arbeit besonders ansprach, ist die dort anklingende Reserve gegen den Begriff des Fortschritts. Sie begründen diese Reserve vorerst beiläufig und mit dem Hinblick auf die Geschichte des Terminus. Ich möchte ihm gern an der Wurzel und in seinen Ursprüngen beikommen. Aber ich verhehle mir nicht die Schwierigkeiten.* (Briefe, 798)

Am 24. 1. 1939 teilte Benjamin Horkheimer mit: *Mit Turgot und einigen anderen Theoretikern habe ich mich beschäftigt, um der Geschichte des Fortschrittsbegriffs auf die Spur zu kommen. Ich nehme den Gesamtaufriß des Baudelaire, von dessen Revision ich Teddie Wiesengrund im letzten Brief verständigte, von der erkenntnistheoretischen Seite auf. Damit wird die Frage des Begriffs der Geschichte und der Rolle wichtig, die in ihr der Fortschritt spielt. Die Zerschlagung der Vorstellung von einem Kontinuum der Kultur, die in dem Aufsatz über Fuchs postuliert wurde, muß erkenntnistheoretische Konsequenzen haben, unter denen mir eine der wichtigsten die Bestimmung der Grenzen scheint, die dem Gebrauch des Fortschrittsbegriffs in der Geschichte gezogen sind. Zu meinem Erstaunen fand ich bei Lotze Gedankengänge, die meinen Überlegungen eine Stütze bieten.* (24. 1. 1939, an M. Horkheimer)

Die erste direkte Erwähnung der Arbeit an *Über den Begriff der Geschichte* findet sich in einem Brief vom 22. 2. 1940 an Horkheimer: *Je suis désolé que les circonstances ne me permettent pas de vous tenir, pour l'instant, aussi étroitement au courant de tous mes travaux que je le voudrais et que vous êtes en droit de l'exiger. Je viens d'achever un certain nombre de thèses sur le concept d'Histoire. Ces thèses s'attachent, d'une part, aux vues qui se trouvent ébauchées au chapitre I du »Fuchs«. Elles doivent, d'autre part, servir comme armature théorique au deuxième essai sur Baudelaire. Elles constituent une première tentative de fixer un aspect de l'histoire qui doit établir une scission irrémédiable entre notre façon de voir et les survivances du positivisme qui, à mon avis, démarquent si profondément même ceux des concepts d'Histoire qui, en eux-mêmes, nous sont les plus proches et les plus familiers. Le caractère dépouillé que j'ai dû donner à ces thèses me dissuade de vous les communiquer telles quelles. Je tiens toutefois à vous les annoncer pour vous dire que les études historiques auxquelles vous me savez*

adonné ne m'empêchent pas de me sentir sollicité aussi vivement que vous et les autres amis là-bas par les problèmes théoriques que la situation mondiale nous propose inéluctablement. J'espère qu'un reflet des efforts que je continue à consacrer, au cœur de ma solitude, à leur solution, ira vous parvenir à travers de mon »Baudelaire«. – L'élaboration de ces thèses m'ayant orienté de façon impérieuse vers la suite du »Baudelaire«, je vous demande la permission d'ajourner l'exécution de mon projet quant à »Rousseau et Gide«. (22. 2. 1940, an M. Horkheimer; über den Plan einer Arbeit *Rousseau et Gide* s. 1127 ff.) – Früher schon, am 10. Februar, hatte Gretel Adorno Benjamin geschrieben: »When I was in Paris for the last time in May 1937, I remember I was [?] [at] supper together with [Alfred] Sohn-Rethel and Teddie when you explained [to] us your theory of progress. I would be very grateful if you could send me some notes of it if you have some.« (10. 2. 1940, Gretel Adorno an Benjamin) Darauf antwortete Benjamin im April 1940 mit jenem Brief, aus dem in der Notiz zitiert wird, die ursprünglich als Einleitung für die erste Veröffentlichung der geschichtsphilosophischen Thesen gedacht war (s. 1223); zu diesem Zeitpunkt scheinen die Thesen zumindest in einer ersten abgeschlossenen Fassung vorgelegen zu haben. Was Deine Frage nach Aufzeichnungen betrifft, die etwa auf das Gespräch unter den Bäumen der Marronniers zurückgehen möchten, so fiel ihr Eingang in eine Zeit, da solche Aufzeichnungen mich beschäftigt haben. Der Krieg und die Konstellation, die ihn mit sich brachte, hat mich dazu geführt, einige Gedanken niederzulegen, von denen ich sagen kann, daß ich sie an die zwanzig Jahre bei mir verwahrt, ja, verwahrt vor mir selber gehalten habe. Auch ist dies der Grund, aus dem ich selbst Euch kaum flüchtigen Einblick in sie gegeben habe. Das Gespräch unter den marronniers war eine Bresche in diesen zwanzig Jahren. Noch heute händige ich sie Dir mehr als einen auf nachdenklichen Spaziergängen eingesammelten Strauß flüsternder Gräser denn als eine Sammlung von Thesen aus. In mehr als einem Sinne ist der Text, den Du erhalten sollst, reduziert. Ich weiß nicht, wieweit die Lektüre Dich überraschen oder, was ich nicht wünschte, beirren mag. In jedem Falle möchte ich Dich besonders auf die 17te Reflexion hinweisen; sie ist es, die den verborgenen aber schlüssigen Zusammenhang dieser Betrachtungen mit meinen bisherigen Arbeiten müßte erkennen lassen, indem sie sich bündig über die Methode der letzteren ausläßt. Im übrigen dienen die Reflexionen, so sehr ihnen der Charakter des Experiments eignet, nicht methodisch allein zur Vorbereitung einer Folge des »Baudelaire«. Sie lassen mich vermuten, daß das Problem der Erinnerung (und des Vergessens), das in ihnen auf anderer Ebene erscheint, mich noch für lange beschäf-

tigen wird. Daß mir nichts ferner liegt als der Gedanke an eine Publikation dieser Aufzeichnungen (nicht zu reden von einer in der Dir vorliegenden Form) brauche ich Dir nicht zu sagen. Sie würde dem enthusiastischen Mißverständnis Tor und Tür öffnen. [...] Es geht Euch dieser Tage das Manuscript der »Berliner Kindheit um neunzehnhundert« zu. Verwahrt es bitte. Und vertröstet Euch nach Möglichkeit mit ihm, wenn ich die angekündigten Thesen noch etwas hintanhalte. (o. D. [April 1940], an Gretel Adorno) Am 7. 5. 1940 kündigte Benjamin dann noch einmal Theodor W. Adorno die bevorstehende Übersendung des Manuskripts an: *Ich verhehle Ihnen nicht, daß ich ihm [scil. dem »Baudelaire«] mich noch nicht mit der Intensität habe zuwenden können, wie ich es gewünscht hätte. Ein Hauptgrund davon ist die Arbeit an den Thesen gewesen, von denen in diesen Tagen einige Fragmente bei Ihnen eingehen werden. Diese stellen ihrerseits freilich eine gewisse Etappe meiner Reflexionen zur Fortsetzung des »Baudelaire« dar.* (Briefe, 850) – Daß Benjamin im April 1940 von den geschichtsphilosophischen Thesen als von Aufzeichnungen sprach, die er *an die zwanzig Jahre bei sich verwahrt, ja, verwahrt vor sich selber gehalten* und in die er deshalb selbst den Adornos kaum flüchtigen Einblicke gegeben habe, besagt keinesfalls, daß der Text bereits vor Jahren geschrieben war. Wieviele Jahre immer die geschichtsphilosophische Thematik Benjamin beschäftigt hat – die Beschäftigung reicht in seine Studentenzeit zurück –, wie lang die Vorarbeiten zu den Thesen gedauert haben mögen – sie begannen spätestens 1937, als der Fuchs-Aufsatz geschrieben wurde –: mit der Niederschrift der Thesen *Über den Begriff der Geschichte* wurde frühestens Ende 1939, wahrscheinlich erst Anfang 1940 begonnen. Wenn man von der kurzen Anzeige des Buches »Le regard« von Georges Salles (s. Bd. 3, 589–595) absieht, dann stellen die Thesen Benjamins letzte abgeschlossene Arbeit dar. Das bestätigte auch Dora Benjamin in einem 1946 geschriebenen Brief an Adorno: »Ich war besonders glücklich darüber, in der Zeitschrift [scil. in dem Band »Walter Benjamin zum Gedächtnis«] die letzte Arbeit von Walter zu finden, die mir besonders wichtig erscheint, und nach der ich bereits vergeblich gesucht hatte. Noch heute habe ich den Ton im Ohr, die Stimme, mit der Walter mir die Arbeit diktierte – in der letzten Pariser Zeit hatte ich oft als seine Sekretärin gearbeitet.« (22. 3. 1946, Dora Benjamin an Th. W. Adorno)

Als im August 1941 Brecht die geschichtsphilosophischen Thesen las, schrieb er in sein »Arbeitsjournal«: »walter benjamin hat sich in einem kleinen spanischen grenzort vergiftet. die gendarmerie hatte den kleinen trupp, zu dem er gehörte, aufgehalten. als seine reisebegleiter am nächsten morgen ihm mitteilen wollten, daß die weiter-

reise gestattet sei, fanden sie ihn tot. ich lese die letzte arbeit, die er dem institut für sozialforschung eingeschickt hat. günther stern [Günther Anders] gibt sie mir mit der bemerkung, sie sei dunkel und verworren, ich glaube, auch das wort ›schon‹ kam darin vor. die kleine abhandlung behandelt die geschichtsforschung und könnte nach der lektüre meines caesar geschrieben sein (mit dem b[enjamin], als er ihn in svendborg las, nicht allzuviel anfangen konnte). b[enjamin] wendet sich gegen die vorstellungen von der geschichte als eines ablaufs, vom fortschritt als einer kraftvollen unternehmung ausgeruhter köpfe, von der arbeit als der quelle der sittlichkeit, von der arbeiterschaft als protégés der technik usw. er verspottet den oft gehörten satz, man müsse sich wundern, daß so was wie der faschismus ›noch in diesem jahrhundert‹ vorkommen könne (als ob er nicht die frucht aller jahrhunderte wäre). – kurz, die kleine arbeit ist klar und entwirrend (trotz aller metaphorik und judaismen), und man denkt mit schrecken daran, wie klein die anzahl derer ist, die bereit sind, so was wenigstens mißzuverstehen.« (Bertolt Brecht, Arbeitsjournal. Erster Band 1938 bis 1942, hg. von Werner Hecht, Frankfurt a. M. 1973, 294) Auf einen anderen, von Brecht schwerlich mißverstandenen, aber verschwiegene Aspekt der Benjaminschen Thesen – den, der am deutlichsten in dem Satz von den Politikern formuliert ist, *auf die die Gegner des Faschismus gehofft hatten und die ihre Niederlage mit dem Verrat an der eigenen Sache bekräftigen* (698, 12–14) – hat Scholem hingewiesen: »Anfang 1940 schrieb Benjamin nach seiner Entlassung aus dem Lager, in dem er wie fast alle Réfugiés aus Hitler-Deutschland nach Kriegsausbruch interniert war, jene ›Thesen über Geschichte‹, in denen sein Erwachen aus dem Schock des Hitler-Stalin-Paktes sich vollzog. Als Antwort auf diesen Pakt las er sie damals seinem Schicksalsgefährten und alten Bekannten, dem Schriftsteller Soma Morgenstern vor.« (Gershom Scholem, Walter Benjamin und sein Engel, in: Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin hg. von S. Unseld, Frankfurt a. M. 1972, 129)

Die erhaltenen Notizen und Vorarbeiten zu den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* sind von außerordentlich divergentem Charakter. Ein Teil stellt Paralipomena im engeren Sinn dar: Aufzeichnungen, die thematisch im Kontext der Thesen stehen und auch wohl zeitlich im Zusammenhang mit der Arbeit an diesen entstanden sind, die jedoch syntaktisch auf die abgeschlossenen Versionen der Thesen nicht oder nur in einzelnen Formulierungen bezogen werden können.



Daneben finden sich Vorstufen zu einzelnen Thesen, die mit dem Text der endgültigen Fassungen eine mehr oder weniger große Identität aufweisen; in einigen dieser Vorstufen ist der Text einer These noch auf mehrere verteilt, in anderen ist der Text zweier Thesen zu einer zusammengezogen. Die Herausgeber entschieden sich dafür, auch solche Vorstufen, die durchaus als Varianten des letztgültigen Textes anzusehen sind, in extenso abzdrukken, um den Lesartenteil, der durch das Vorliegen von nicht weniger als vier verschiedenen abgeschlossenen Versionen belastet wird, nicht unübersichtlicher als notwendig zu machen. – Die Anordnung der folgenden Abdrucke weist einen beträchtlichen Grad von Willkür auf, die sich, nach dem Urteil der Herausgeber, angesichts des vorhandenen Materials zwar nicht vermeiden ließ, deren der wissenschaftlich interessierte Benutzer jedoch um so bewußter sich sein sollte. – Von Benjamin im Manuskript gestrichene Texte und Passagen werden im Abdruck durch geschweifte Klammern { } kenntlich gemacht.

1. Lediglich die an erster Stelle abgedruckten Paralipomena waren als einigermaßen geschlossenes Konvolut (Benjamin-Archiv, Ms 1095–1105) der letztgültigen Version der geschichtsphilosophischen Thesen (T<sup>1</sup>; s. »Überlieferung«, 1252–1254) beigeheftet. Diese Texte sollten wahrscheinlich, da Benjamin ja keine der abgeschlossenen Versionen des Gesamttextes zur Publikation geeignet fand (s. 1227), bei der weiteren Arbeit benutzt werden. – Beim folgenden Abdruck sind drei Blätter des Konvoluts ausgeschieden worden: Ms 1101 enthält eine Liste mit Arbeitsanweisungen, die sich auf eine nicht erhaltene Fassung der Thesen zu beziehen scheint und nicht aufgeschlüsselt werden konnte; Ms 1102 enthält eine kurze Bücherliste; Ms 1104 enthält eine bloße Variante der These A und wird 1251 f. abgedruckt.

*Zur messianischen Stillstellung des Geschehens könnte man die Definition des »klassischen Stils« bei Focillon heranziehen: »Brève minute de pleine possession des formes, il se présente . . . comme un bonheur rapide, comme l'ἄκμῃ des Grecs: le fléau de la balance n'oscille plus que faiblement. Ce que j'attends, ce n'est pas de la voir bientôt de nouveau pencher, encore moins le moment de la fixité absolue, mais, dans le miracle de cette immobilité hésitante, le tremblement léger, imperceptible, qui m'indique qu'elle vit.« Henri Focillon: Vie des formes Paris 1934 p 18*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1095

*Focillon über l'œuvre d'art: »A l'instant où elle naît, elle est phénomène de rupture. Une expression courante nous le fait vivement sentir: »faire date«, ce n'est pas intervenir passivement dans la chronologie,*

c'est brusquer le moment.« Henri Focillon: *Vie des formes* Paris 1934 p 94

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1096

Das Credo des Historismus nach Louis Dimier (*L'évolution contre l'esprit* Paris [1939] p 46/47) »C'est la curiosité du fait qui pousse à la recherche l'historien; c'est la curiosité du fait qui attire et charme son lecteur ... Les témoignages ... font qu'on ne peut douter de la chose, c'est leur enchaînement naturel qui en consomme la persuasion ... Le résultat est que le fait demeure entier, intact ... Tout son art se résume à n'y point toucher, à observer ce que Fustel de Coulanges a si bien nommé la chasteté de l'histoire.« – Es ist zu bemerken, daß im Hintergrunde dieses Credo bei Dimier der Gedanke an die témoignages des alten und neuen Testaments steht, einschließlich der bezeugten Wunder, die im Kapitel mit einem großen Aufgebot von Spitzfindigkeiten verteidigt werden. Der krasse Positivismus dieses Glaubensbekenntnisses ist also Schein. (vgl p 183)

Dimier (p 76/84) gegen den Begriff der Fortschritte des Menschengeschlechts: »Dans la nature physique, l'évolution n'est pas indéfinie; elle a un terme. Le gland devient chêne et rien davantage ... L'espèce, loin de survivre à l'individu, commence par mourir avec lui, ... ainsi n'étant le sujet d'aucune continuité, elle ne peut être celui d'aucun développement, encore moins d'un développement dont l'individu ne forme aucune idée ... Non seulement tout fondement, mais toute apparence manque, en prenant des exemples dans la nature physique, à la chimère d'évolution portée dans l'histoire des esprits ... [par] Comte ... C'est donc gratis qu'on donne l'évolution pour une loi révélée par l'histoire; elle n'y est même pas ébauchée. Cette lente formation de la morale et de la raison, dont on nous paye, ne ressort d'aucun témoignage ... Rien n'est donc si semblable sous des figures diverses, que l'humanité de tous les temps. Le même génie créateur à l'œuvre, la même impuissance ... à n'en recueillir que les bons fruits. On ne peut donc que tomber des nues quand ... des professionnels de la pensée ne laissent pas de découvrir dans ce progrès borné ... et précaire, un mouvement de la raison universelle.«

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1097

Die Einfühlung ins Gewesene dient zuletzt seiner Vergegenwärtigung. Die Tendenz zu der letztern geht nicht umsonst mit einer positivistischen Vorstellung von Geschichte sehr gut zusammen (wie sich das bei Eduard Meyer zeigt). Die Projektion des Gewesenen in die Gegenwart ist im Bereich der Geschichte analog der Substitution identischer Konfigurationen für die Veränderungen in der Körperwelt. Letztere ist von Meyerson als Grundlage der Naturwissenschaften

aufgewiesen worden (*»De l'explication dans les sciences«* [Paris 1921]). Die erstere ist die Quintessenz de[s] im Sinne des Positivismus eigentlich »wissenschaftlichen« Charakters der Geschichte. Er wird erkaufte mit der gänzlichen Ausmerzungen alles dessen, was an ihre ursprüngliche Bestimmung als Eingedenken erinnert. Die falsche Lebendigkeit der Vergegenwärtigung, die Beseit[ig]ung jedes Nachhalls der »Klage« aus der Geschichte, bezeichnet ihre endgültige Unterwerfung unter den modernen Begriff der Wissenschaft.

Mit andern Worten: das Vorhaben, »Gesetze« für den Ablauf der Ereignisse in der Geschichte ausfindig zu machen, ist nicht die einzige und noch weniger die subtilste Art, die Historiographie der Naturwissenschaft anzugleichen. Die Vorstellung, es sei die Aufgabe des Historikers das Vergangene zu »vergegenwärtigen« macht sich der gleichen Erschleichung schuldig und ist doch viel weniger leicht durchschaubar.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1098r

### {XVII a

Marx hat in der Vorstellung der klassenlosen Gesellschaft die Vorstellung der messianischen Zeit säkularisiert. Und das war gut so. Das Unheil setzt damit ein, daß die Sozialdemokratie diese Vorstellung zum »Ideal« erhob. Das Ideal wurde in der neukantischen Lehre als eine »unendliche Aufgabe« definiert. Und diese Lehre war die Schulphilosophie der sozialdemokratischen Partei – von Schmidt und Stadler bis zu Natorp und Vorländer. War die klassenlose Gesellschaft erst einmal als unendliche Aufgabe definiert, so verwandelte sich die leere und homogene Zeit sozusagen in ein Vorzimmer, in dem man mit mehr oder weniger Gelassenheit auf den Eintritt der revolutionären Situation warten konnte. In Wirklichkeit gibt es nicht einen Augenblick, der s e i n e revolutionäre Chance nicht mit sich führte – sie will nur als eine spezifische definiert sein, nämlich als Chance einer ganz neuen Lösung im Angesicht einer ganz neuen Aufgabe. Dem revolutionären Denker bestätigt sich die eigentümliche revolutionäre Chance jedes geschichtlichen Augenblicks aus der politischen Situation heraus. Aber sie bestätigt sich ihm nicht minder durch die Schlüsselgewalt dieses Augenblicks über ein ganz bestimmtes, bis dahin verschlossenes Gemach der Vergangenheit. Der Eintritt in dieses Gemach fällt mit der politischen Aktion strikt zusammen; und er ist es, durch den sie sich, wie vernichtend immer, als eine messianische zu erkennen gibt. (Die klassenlose Gesellschaft ist nicht das Endziel des Fortschritts in der Geschichte sondern dessen so oft mißglückte, endlich bewerkstelligte Unterbrechung.)}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1098v

*Der historische Materialist, der der Struktur der Geschichte nachgeht, betreibt auf seine Weise eine Art von Spektralanalyse. Wie der Physiker ultraviolett im Sonnenspektrum feststellt, so stellt er eine messianische Kraft in der Geschichte fest. Wer wissen wollte, in welcher Verfassung sich die »erlöste Menschheit« befindet, welchen Bedingungen das Eintreten dieser Verfassung unterworfen ist und wann man mit ihm rechnen kann, der stellt Fragen, auf die es keine Antwort gibt. Ebenso gut könnte er sich danach erkundigen, welche Farbe die ultravioletten Strahlen haben.*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1099

*Marx sagt, die Revolutionen sind die Lokomotive der Weltgeschichte. Aber vielleicht ist dem gänzlich anders. Vielleicht sind die Revolutionen der Griff des in diesem Zuge reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse.*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1100

*Man kann im Werk von Marx drei Grundbegriffe namhaft machen und die gesamte theoretische Armatur des Werks als Versuch betrachten, diese drei Begriffe unter einander zu verschweißen. Es handelt sich um den Klassenkampf des Proletariats, um den Gang der geschichtlichen Entwicklung (den Fortschritt) und um die klassenlose Gesellschaft. Bei Marx stellt sich die Struktur des Grundgedankens folgendermaßen dar: durch eine Reihe von Klassenkämpfen gelangt die Menschheit im Verlaufe der geschichtlichen Entwicklung zur klassenlosen Gesellschaft. = Aber die klassenlose Gesellschaft ist nicht als Endpunkt einer historischen Entwicklung zu konzipieren. = Aus dieser irrigen Konzeption ist unter anderm, bei den Epigonen[,] die Vorstellung von der »revolutionären Situation« hervorgegangen, die bekanntlich nie kommen wollte[.] = Dem Begriff der klassenlosen Gesellschaft muß sein echtes messianisches Gesicht wiedergegeben werden, und zwar im Interesse der revolutionären Politik des Proletariats selbst.*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1103

*»Die Revolution ist die Lokomotive der Weltgeschichte« (Die Reisenden im Wagon)*

*Das Vertrauen auf die quantitative Akkumulation liegt sowohl dem sturen Fortschrittsglauben wie dem Vertrauen auf die »Massenbasis« zugrunde*

*Geschichtsphilosophische und politische Tragweite des Begriffs der Umkehr. Der jüngste Tag ist eine rückwärts gewandte Gegenwart  
Methodische Bedeutung der Konfrontation der jeweils abgehandelten Epoche mit der Vorgeschichte, wie sie sowohl in der Arbeit über den*

Film [s. 431–508 und 709–739] (in der Charakteristik des Kultwerts[.]) wie in der über Baudelaire [s. 605–653] (in der Charakteristik der Aura) vorliegt. In kraft dieser Konfrontation wird die jeweils abgehandelte Epoche mit der aktuellen Gegenwart des Geschichtsschreibers *s o l i d a r i s c h*.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1105

2. Sämtliche im folgenden abgedruckten Vorarbeiten zu *Über den Begriff der Geschichte* fanden sich im Nachlaß Benjamins mehr oder weniger zufällig zu Konvoluten zusammengestellt oder waren unter Manuskripte anderer Provenienz geraten. Es folgt zunächst eine Reihe von Texten, die auf Grund des gemeinsamen Titels *Neue Thesen* einmal zusammengehört zu haben scheinen.

### Neue Thesen B

{Die Geschichte hat es mit Zusammenhängen zu tun und mit beliebig ausgesponnenen Kausalketten. Indem sie aber von der grundsätzlichen Zitierbarkeit ihres Gegenstandes einen Begriff gibt, muß derselbe in seiner höchsten Fassung sich als ein Augenblick der Menschheit darbieten. Die Zeit muß in ihm stillgestellt sein.}

Das dialektische Bild ist ein Kugelblitz, der über den ganzen Horizont des Vergangnen läuft.

{Vergangnes historisch artikulieren heißt: dasjenige in der Vergangenheit erkennen, was in der Konstellation eines und desselben Augenblickes zusammentritt. Historische Erkenntnis ist einzig und allein möglich im historischen Augenblick. Die Erkenntnis im historischen Augenblick aber ist immer eine Erkenntnis von einem Augenblick. Indem die Vergangenheit sich zum Augenblick – zum dialektischen Bilde – zusammenzieht, geht sie in die unwillkürliche Erinnerung der Menschheit ein.}

{Das dialektische Bild ist zu definieren als die unwillkürliche Erinnerung der erlösten Menschheit.}

Die Vorstellung einer Universalgeschichte ist gebunden an die des Fortschritts und an die der Kultur. Damit sämtliche Augenblicke in der Geschichte der Menschheit an der Kette des Fortschritts aufgereiht werden können, müssen sie auf den gemeinsamen Nenner der Kultur, der Aufklärung[.] des objektiven Geistes oder wie man ihn immer nennen mag, gebracht werden.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 491

### Neue Thesen C

Nur wenn der geschichtliche Ablauf dem Historiker wie ein Faden glatt durch die Hände gleitet, darf von einem Fortschritt gesprochen werden. Ist er aber ein vielfach zerfaserter und in tausend Strähnen

entbundner Strang, der wie aufgelöste Flechten herunterhängt, so hat keine ihre bestimmte Stelle, ehe nicht sämtliche aufgenommen und zum Kopfputz geflochten sind.

Die Grundkonzeption des Mythos ist die Welt als Strafe – die Strafe, die sich den Straffälligen erst erzeugt. Die ewige Wiederkehr ist die ins Kosmische projizierte Strafe des Nachsitzens: die Menschheit hat ihren Text in unzähligen Wiederholungen nachzuschreiben. ([Paul] Eluard: *Répétitions* [1922])

{Die Ewigkeit der Höllenstrafen hat der antiken Idee der ewigen Wiederkunft vielleicht ihre furchtbarste Spitze abgebrochen. Sie setzt die Ewigkeit der Qual an die Stelle, an der die Ewigkeit eines Umlaufs stand.}

{Den Gedanken der ewigen Wiederkunft im neunzehnten Jahrhundert noch einmal denkend, macht Nietzsche die Figur dessen, an dem das mythische Verhängnis sich nun vollstreckt. Denn die Essenz des mythischen Geschehens ist Wiederkehr. (Sisyphos, Danaiden)}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 489

#### Neue Thesen H

Die Auflösung in pragmatische Geschichte darf nicht der Kulturhistorie zu gute kommen. Im übrigen scheitert die pragmatische Geschichtsauffassung nicht an den etwaigen Anforderungen, die die »strenge Wissenschaft« im Namen des Kausalgesetzes erhebt. Sie scheitert an einer Verschiebung der historischen Perspektive. Eine Zeit, die nicht mehr in der Lage ist, ihre Herrschaftspositionen auf originäre Art zu verklären, hat kein Verhältnis mehr zu der Verklärung, die den vergangenen Herrschaftspositionen zu gute kam.

{Das geschichtsschreibende Subjekt ist von rechts wegen derjenige Teil der Menschheit, dessen Solidarität alle Unterdrückten begreift. Derjenige Teil, der das größte theoretische Risiko darum eingehen kann, weil er praktisch am wenigsten zu verlieren hat.}

{Nicht jede Universalgeschichte muß reaktionär sein. Die Universalgeschichte ohne konstruktives Prinzip ist es. Das konstruktive Prinzip der Universalgeschichte erlaubt es, sie in den partiel[l]en zu repräsentieren. Es ist mit andern Worten ein monadologisches. Es existiert in der Heilsgeschichte.}

{Die Idee der Prosa fällt mit der messianischen Idee der Universalgeschichte zusammen. (Lesskow!)}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 484

#### Neue Thesen K

»Den Pessimismus organisieren heißt ... im Raum des politischen Handelns den ... Bildraum entdecken. Dieser Bildraum aber ist kontemplativ überhaupt nicht mehr auszumessen ... Dieser gesuchte

*Bildraum ... die Welt allseitiger und integraler Aktualität.*« (Surrealismus [s. Benjamins Essay, Bd. 2])

*Die Erlösung ist der limes des Fortschritts.*

{*Die messianische Welt ist die Welt allseitiger und integraler Aktualität. Erst in ihr gibt es eine Universalgeschichte. Aber nicht als geschriebene sondern als die festlich begangene. Dieses Fest ist gereinigt von aller Feier. Es kennt keinerlei Festgesänge. Seine Sprache ist die befreite Prosa, die die Fesseln der Schrift gesprengt hat. (Die Idee der Prosa fällt mit der messianischen der Universalgeschichte zusammen. Vgl. im »Erzähler« [s. Benjamins Essay, Bd. 2]: die Arten der Kunstprosa als das Spektrum der geschichtlichen.)*}

{*Die Vielheit der »Historien« ist eng verwandt wenn nicht identisch mit der Vielheit der Sprachen. Universalgeschichte im heutigen Sinn ist immer nur eine Sorte von Esperanto. (Sie gibt der Hoffnung des Menschengeschlechts eben so gut Ausdruck, wie der Name jener Universalssprache es tut.)*}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 490

3. Im folgenden wird eine Reihe von Texten zusammengestellt, denen ein selbständiger Titel gemeinsam ist.

#### Vorbemerkung

*Im Eingedenken machen wir eine Erfahrung, die es uns verbietet, die Geschichte grundsätzlich atheologisch zu begreifen, so wenig wir sie in theologischen Begriffen zu schreiben versuchen dürfen. (N 8, 1 [Sigle des Passagenmanuskripts, s. Bd. 5])*

*Mein Denken verhält sich zur Theologie wie das Löschblatt zur Tinte. Es ist ganz von ihr vollgesogen. Ginge es aber nach dem Löschblatt, so würde nichts, was geschrieben ist, übrig bleiben. (N 7 a, 7 [s. Bd. 5])*

{*Es gibt einen Begriff der Gegenwart, nach dem sie den (intentionalen) Gegenstand einer Prophetie darstellt. Dieser Begriff ist das (Komplement) Korrelat zu dem der Geschichte, die blitzhaft in die Erscheinung tritt. Er ist ein von Grund auf politischer und so wird er bei Turgot auch definiert. Das ist der esoterische Sinn des Wortes, der Historiker ist ein rückwärts gekehrter Prophet. Er kehrt der eignen Zeit den Rücken; sein Seherblick entzündet sich an den ins Vergangene verdämmenden Gipfeln der frühern Ereignisse. Dieser Seherblick ist es, welchem die eigene Zeit deutlicher gegenwärtig ist als den Zeitgenossen, die mit ihr Schritt »halten«.*}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 472

#### Methodische Fragen III

*Mit dem rapiden Tempo der Technik, der ein ebenso rapider Verfall*

der Tradition entspricht, tritt der Anteil des kollektiven Unbewußten, das archaische Gesicht einer Epoche viel schneller als früher ans Licht, ja schon für die nächstfolgende. Daher der surrealistische Blick auf die Geschichte.

{Der Form des neuen Produktionsmittels, die am Anfang noch von der des alten beherrscht wird (Marx) entspricht im Überbau ein Traumbewußtsein, in der das Neue in phantastischer Gestaltung sich vorbildet. Michelet: »Chaque époque rêve la suivante.« Ohne diese phantastische Vorform im Traumbewußtsein entsteht nichts Neues. Seine Manifestationen aber finden sich *n i c h t* allein in der Kunst. Es ist für das XIXte Jahrhundert entscheidend, daß die Phantasie allerorten über deren Grenzen hinaustritt.}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 467

### {Problem der Tradition I}

#### Die Dialektik im Stillstande

(Grundlegende Aporie: »Die Tradition als das Diskontinuum des Gewesenen im Gegensatz zur Historie als dem Kontinuum der Ereignisse.« – »Mag sein daß die Kontinuität der Tradition Schein ist. Aber dann stiftet eben die Beständigkeit dieses Scheins der Beständigkeit die Kontinuität in ihr.«)

(Grundlegende Aporie: »Die Geschichte der Unterdrückten ist ein Diskontinuum.« – »Aufgabe der Geschichte ist, der Tradition der Unterdrückten habhaft zu werden.«)

Weiteres zu diesen Aporien: »Das Kontinuum der Geschichte ist das der Unterdrückter. Während die Vorstellung des Kontinuums alles dem Erdboden gleichmacht, ist die Vorstellung des Diskontinuums die Grundlage echter Tradition.« – {Das Bewußtsein historischer Diskontinuität ist das Eigentümliche revolutionärer Klassen im Augenblick ihrer Aktion. Auf der andern Seite jedoch besteht der engste Zusammenhang zwischen der revolutionären Aktion einer Klasse und dem Begriff, den diese Klasse (von der kommenden nicht nur, sondern auch) von der gewesenen Geschichte hat. Das ist nur scheinbar ein Widerspruch: die französische Revolution griff über den Abgrund von zwei Jahrtausenden auf die römische Republik zurück.}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 469

### Problem der Tradition II

Beim Proletariat entsprach dem Bewußtsein des neuen Einsatzes keine historische Korrespondenz. Es fand keine Erinnerung statt. (Künstlich versuchte man sie zu stiften, in Werken wie Zimmermanns Geschichte der Bauernkriege u. ä. Aber dem blieb der Erfolg versagt.)

{Es ist die Tradition der Unterdrückten, in der die Arbeiterklasse



als die letzte geknechtete, als die rächende und als die befreiende Klasse auftritt. Von diesem [sic] Bewußtsein ist von der Sozialdemokratie von Anfang an preisgegeben worden. Sie spielte der Arbeiterschaft die Rolle der Erlöserin kommender Generationen zu. Sie durchschnitt damit die Sehne ihrer Kraft. Die Klasse verlernte in dieser Schule gleich sehr den Haß wie die Opferfähigkeit. Denn diese beiden nähren sich mehr am wahren Bilde der geknechteten Vorfahren als am Idealbild der befreiten Nachkommen. In den Anfängen der russischen Revolution war ein Bewußtsein davon lebendig. Der Satz »kein Ruhm dem Sieger, kein Mitleid den Besiegten« ist so ergreifend, weil er eher eine Solidarität mit den toten Brüdern als eine mit den nachgeborenen zum Ausdruck bringt. – »Ich liebe das Geschlecht der kommenden Jahrhunderte« schreibt der junge Hölderlin. Aber ist das nicht zugleich ein Eingeständnis der kongenitalen Schwäche des deutschen Bürgertums?}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 466r

### Das Jetzt der Erkennbarkeit

Das Wort, der Historiker sei ein rückwärts gekehrter Prophet kann auf zweierlei Weise verstanden werden. Die überkommene meint, in eine entlegene Vergangenheit sich zurückversetzend, prophezeie der Historiker, was für jene noch als Zukunft zu gelten hatte, inzwischen aber ebenfalls zur Vergangenheit geworden ist. Diese Anschauung entspricht aufs genaueste der geschichtlichen Einfühlungstheorie, die Fustel de Coulonges in den Rat gekleidet hat: *Si vous voulez revivre une époque, oubliez que vous savez ce qui s'est passé après elle.* – Man kann das Wort aber auch ganz anders deuten und es so verstehen: der Historiker wendet der eignen Zeit den Rücken, und sein Seherblick entzündet sich an den immer tiefer ins Vergangene hinschwindenden Gipfeln der früheren Menschengeschlechter. Dieser Seherblick eben ist es, dem die eigene Zeit weit deutlicher gegenwärtig ist als den Zeitgenossen, die »mit ihr Schritt halten«. Nicht umsonst definiert Turgot den Begriff einer Gegenwart, die den intentionalen Gegenstand einer Prophetie darstellt, als einen wesentlich und von Grund auf politischen. »Bevor wir uns über einen gegebenen Stand der Dinge haben informieren können, sagt Turgot, hat er sich schon mehrmals verändert. So erfahren wir immer zu spät von dem, was sich zugetragen hat. Und daher kann man von der Politik sagen, sie sei gleichsam darauf angewiesen, die Gegenwart vorherzusehen.« Genau dieser Begriff von Gegenwart ist es, der der Aktualität der echten Geschichtsschreibung zugrunde liegt. (N 8 a, 3 N 12 a, 1 [Siglen des Passagenmanuskripts, s. Bd. 5]) Wer in der Vergangenheit wie in einer Rumpelkammer von Exempeln und Analogien

herumstöbert, der hat noch nicht einmal einen Begriff davon, wieviel in einem gegebenen Augenblick von ihrer Vergegenwärtigung abhängt.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 471

### Das dialektische Bild

(Will man die Geschichte als einen Text betrachten, dann gilt von ihr, was ein neuerer Autor von literarischen sagt: die Vergangenheit habe in ihnen Bilder niedergelegt, die man denen vergleichen könne, die von einer lichtempfindlichen Platte festgehalten werden. »Nur die Zukunft hat Entwickler zur Verfügung, die stark genug sind, um das Bild mit allen Details zum Vorschein kommen zu lassen. Manche Seite bei Marivaux oder bei Rousseau weist einen geheimen Sinn auf, den die zeitgenössischen Leser nicht voll haben entziffern können.« (Monglond N 15 a, 1 [Sigle des Passagenmanuskripts, s. Bd. 5]) Die historische Methode ist eine philologische, der das Buch des Lebens zugrunde liegt. »Was nie geschrieben wurde, lesen« heißt es bei Hofmannsthal. Der Leser, an den hier zu denken ist, ist der wahre Historiker.)

{Die Vielheit der Historien ist der Vielheit der Sprachen ähnlich. Universalgeschichte im heutigen Sinn kann immer nur eine Art von Esperanto sein. Die Idee der Universalgeschichte ist eine messianische.}

{Die messianische Welt ist die Welt allseitiger und integraler Aktualität. Erst in ihr gibt es eine Universalgeschichte. Aber nicht als geschriebene, sondern als die festlich begangene. Dieses Fest ist gereinigt von aller Feier. Es kennt keinerlei Festgesänge. Seine Sprache ist integrale Prosa, die die Fesseln der Schrift gesprengt hat und von allen Menschen verstanden wird (wie die Sprache der Vögel von Sonntagskindern). – Die Idee der Prosa fällt mit der messianischen Idee der Universalgeschichte zusammen (die Arten der Kunstprosa als das Spektrum der universalhistorischen – im »Erzähler« [s. Benjamins Essay, Bd. 2]).}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 470

### Kritiken

Kritik des Fortschritts – zur Allegorie –

Kritik der Kulturgeschichte und Literaturgeschichte

Kritik der Universalgeschichte

Kritik der Einfühlung – historische Kritik – Zitat – Bezichtigung –  
Einleitung –

Kritik der Würdigung

Kritik der Geschichte in Kompartimenten

*Kritik der Theorie vom unendlichen Fortschritt*

*Kritik der Theorie vom automatischen Fortschritt*

*Kritik der Theorie von einem möglichen Fortschritt auf allen Gebieten. Kein Fortschritt in der Kunst ihrem prophetischen Element nach. Differenz zwischen Fortschritten der Gesittung – aber wo ist der gemeinsame Maßstab? – und moralischen Fortschritten, für die der Maßstab des reinen Willens, der intelligible Charakter als Gegenstand sich anbieten!*

*Kritik der Theorie des Fortschritts bei Marx. Der Fortschritt dort durch die Entfaltung der Produktivkräfte definiert. Aber zu ihnen gehört der Mensch bzw. das Proletariat. Dadurch wird die Frage nach dem Kriterium nur zurückgeschoben.*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 475

4. Den Texten der folgenden Gruppe ist, im Gegensatz zu denen der vorangegangenen, das Fehlen selbständiger Titel gemeinsam. Die Siglen, die über einigen der Texte stehen (*B 14, A*), entzogen sich dem Versuch der Entschlüsselung. Der Abdruck erfolgt in der Reihenfolge, in der die Manuskripte im Nachlaß sich vorfanden: die Zufälligkeit dieser Anordnung ist nicht zu leugnen, doch wäre jede andere, von den Herausgebern hergestellte, kaum zwingender gewesen.

*B 14*

*Die messianische Welt ist die Welt allseitiger und integraler Aktualität. Erst in ihr gibt es eine Universalgeschichte. Was sich heute so bezeichnet, kann immer nur eine Sorte von Esperanto sein. Es kann ihr nichts entsprechen, eh die Verwirrung, die vom Turmbau zu Babel herrührt, geschlichtet ist. Sie setzt die Sprache voraus, in die jeder Text einer lebenden oder toten ungeschmälert zu übersetzen ist. Oder besser, sie ist diese Sprache selbst. Aber nicht als geschriebene sondern vielmehr als die festlich begangene. Dieses Fest ist gereinigt von aller Feier und er kennt keine Festgesänge. Seine Sprache ist die Idee der Prosa selbst, die von allen Menschen verstanden wird wie die Sprache der Vögel von Sonntagskindern.*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 441

*A*

*Die ewige Lampe ist ein Bild echter historischer Existenz. Sie ist das Bild der erlösten Menschheit – der Flamme, die am jüngsten Tage entzündet wird und ihre Nahrung an allem findet, was sich jemals unter Menschen begeben hat.*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 445

{Die große Revolution zitierte das alte Rom}

{Zusammenhang des sturen Fortschritts Glaubens und des Vertrauens auf die Massenbasis: die quantitative Akkumulation muß es schaffen}

{»Die Revolution ist die Lokomotive der Weltgeschichte«, die Reisenden im Wagon}

{Die destruktiven Momente: Abbau der Universalgeschichte, Ausschaltung des epischen Elements, keine Einfühlung in den Sieger. Die Geschichte muß gegen den Strich gebürstet werden. Die Kulturgeschichte als solche fällt weg: sie muß in die Geschichte der Klassenkämpfe integriert werden}

{Beispiel echter historischer Vorstellung: »An die Nachgeborenen« [s. das Gedicht von Brecht]. Wir beanspruchen von den Nachgeborenen nicht Dank für unsere Siege sondern das Eingedenken unserer Niederlagen.} Das ist Trost: der Trost den es ja einzig für die geben kann, welche keine Hoffnung auf Trost mehr haben

{»Bedenkt das Dunkel und die große Kälte

In diesem Tale, das von Jammer schallt.« [s. die Schlußverse von Brechts Dreigroschenoper] (Zur Einfühlung in den Sieger)}

{Die Mode als Zitation vergangner Trachten} (auch in der Interpretation der Blanquistelle über die Krinoline zu berücksichtigen)

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 446

Eine Vorstellung von Geschichte, die sich vom Schema der Progression in einer leeren und homogenen Zeit freigemacht hat, würde die destruktiven Energien des historischen Materialismus, die so lange lahmgelegt worden sind, endlich wieder ins Feld führen. Damit würden die drei wichtigsten Positionen des Historismus ins Wanken kommen. Der erste Stoß muß gegen die Idee der Universalgeschichte geführt werden. Die Vorstellung, daß die Geschichte des Menschengeschlechts sich aus der der Völker z u s a m m e n s e t z e, ist heute, da das Wesen der Völker durch ihre derzeitige Struktur ebenso sehr verdunkelt wird wie durch ihr derzeitiges Verhältnis zueinander, eine Ausflucht der bloßen Denkfaulheit. (Die Idee einer Universalgeschichte steht und fällt mit der Idee einer universellen Sprache. Solange die letztere ein Fundament besaß, sei es ein theologisches wie im Mittelalter, sei es ein logisches wie zuletzt bei Leibniz war die Universalgeschichte nichts Denkmöglichen. Dagegen kann die Universalgeschichte, wie sie seit dem vorigen Jahrhundert betrieben wurde, immer nur eine Sorte von Esperanto sein.) – Die zweite befestigte Position des Historismus ist in der Vorstellung zu erblicken, die Geschichte sei etwas, das sich erzählen lasse. In einer materialistischen Untersuchung wird das epische Moment unausweichlich im Zuge der Konstruktion ge-

sprengt werden. Die Liquidierung des epischen Elements ist in Kauf zu nehmen, wie Marx das, als Autor, im »Kapital« getan hat. Er erkannte, daß die Geschichte des Kapitals nur in dem stähler[n]en weitgespannten Gerüst einer Theorie zu erstellen sei. In dem theoretischen Aufriß der Arbeit unter der Herrschaft des Kapitals, den Marx in seinem Werk niederlegt, sind die Interessen der Menschheit besser aufgehoben als in den monumental und umständlichen, im Grunde gemächlichen Werken des Historismus. Schwerer ist es, das Gedächtnis der Namenlosen zu ehren als das der Berühmten, [neues Blatt:] {Gefeierten, das der Dichter und Denker nicht ausgenommen. Dem Gedächtnis der Namenlosen ist die historische Konstruktion geweiht. – Die dritte Bastion des Historismus ist die stärkste und schwerst zu berennende. Sie stellt sich als die »Einfühlung in den Sieger« dar. Die jeweils Herrschenden sind die Erben aller, die je in der Geschichte gesiegt haben. Die Einfühlung in den Sieger kommt den jeweils Herrschenden allemal zugut. Der historische Materialist respektiert diesen Tatbestand. Er gibt sich auch davon Rechenschaft, daß dieser Tatbestand wohlbegründet ist. Wer immer bis zu diesem Tage den Sieg in den tausend Kämpfen errungen hat, von denen die Geschichte durchzogen ist, der hat seinen Anteil an Triumphen der heute Herrschenden über die heut Beherrschten. Das Inventar der Beute, welche die erstern vor den letztern zur Schau stellen, wird von dem historischen Materialisten nicht anders als sehr kritisch gemustert werden. Dieses Inventar wird Kultur genannt. Was der historische Materialist an Kulturgütern überblickt, das ist samt und sonders von einer Abkunft, die er nicht ohne Grauen betrachten kann. Es dankt sein Dasein nicht [nur] der Mühe der großen Genien, die es geschaffen haben[,], sondern auch der namenlosen Fron ihrer Zeitgenossen. Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Der historische Materialist wahrt Distanz davon. Er hat die Geschichte gegen den Strich zu bürsten – und müßte er die Feuerzange zu Hilfe nehmen.}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 447 und Ms 1094

{Stärke des Hasses bei Marx. Kampflust der Arbeiterklasse. Die revolutionäre Zerstörung mit dem Erlösungsgedanken zu verschränken. (Netschajev. Die Dämonen)}

{Es besteht der engste Zusammenhang zwischen der historischen Aktion einer Klasse und dem Begriff, den diese Klasse von der kommenden nicht nur sondern auch von der gewesenen Geschichte hat. Das ist nur scheinbar ein Widerspruch zu der Feststellung, daß das Bewußtsein historischer Diskontinuität das Eigentümliche revolutionärer Klassen im Augenblick ihrer Aktion sei. Denn da fehlen die histori-

schen Korrespondenzen nicht: Rom für die französische Revolution. Beim Proletariat ist der genannte Zusammenhang gestört: dem Bewußtsein des neuen Einsatzes entsprach keine historische Korrespondenz[,] es fand keine Erinnerung statt. Am Anfang versuchte man sie zu stiften (vgl Zimmermanns Geschichte der Bauernkriege). Während die Vorstellung des Kontinuums alles dem Erdboden gleichmacht, ist die Vorstellung des Diskontinuums die Grundlage echter Tradition. Es ist der Zusammenhang des Gefühls des Neubeginns mit der Tradition aufzuzeigen.}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 449

{Das destruktive oder kritische Element in der Geschichtsschreibung kommt in der Aufspaltung der historischen Kontinuität zur Geltung. Die echte Geschichtsschreibung wählt ihren Gegenstand nicht leichter Hand. Sie greift ihn nicht, sie sprengt ihn aus dem geschichtlichen Verlauf heraus. Dies destruktive Element in der Geschichtsschreibung ist als eine Reaktion auf eine Gefahrenkonstellation zu begreifen, die sowohl dem Überlieferten wie dem Empfänger der Überlieferung droht. Dieser Gefahrenkonstellation tritt die Geschichtsschreibung entgegen; an ihr hat sie ihre Geistesgegenwart zu bewähren. In dieser Gefahrenkonstellation zuckt das dialektische Bild blitzhaft auf. Es ist identisch mit dem historischen Gegenstand; es rechtfertigt die Aufspaltung des Kontinuums. (N 10, 1-2-3 [Sigle des Passagenmanuskripts; s. Bd. 5])}

So stark wie der destruktive Impuls, so stark ist in der echten Geschichtsschreibung der Impuls der Rettung. Wovor kann aber etwas Gewesenes gerettet werden? Nicht sowohl vor dem Verruf und der Mißachtung, in die es geraten ist als vor einer bestimmten Art seiner Überlieferung. Die Art, in der es als »Erbe« gewürdigt wird, ist unheilvoller als seine Verschollenheit es sein könnte. (N 9, 3 [s. Bd. 5])

Der landläufigen Darstellung der Geschichte liegt die Herstellung einer Kontinuität am Herzen. Sie legt auf diejenigen Elemente des Gewesenen Wert, die schon in seine Nachwirkung eingegangen sind. Ihr entgehen die Stellen, an denen die Überlieferung abbricht u[nd] damit ihre Schroffen u[nd] Zacken, die dem einen Halt bieten, der über sie hinausgelangen will. (N 9 a, 5 [s. Bd. 5])

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 473

Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin die Vergangenheit mit der Gegenwart zu einer Konstellation zusammentritt. Während die Beziehung des Einst

zum Jetzt eine (kontinuierliche) rein zeitliche ist, ist die der Vergangenheit zur Gegenwart eine dialektische, sprunghafte. (N 2 a, 3 [s. Bd. 5])

{Das im Jetzt seiner Erkennbarkeit aufblitzende Bild der Vergangenheit ist seiner weiteren Bestimmung nach ein Erinnerungsbild. Es ähnelt den Bildern der eignen Vergangenheit, die den Menschen im Augenblicke der Gefahr antreten. Diese Bilder kommen, wie man weiß, unwillkürlich. Historie im strengen Sinn ist also ein Bild aus dem unwillkürlichen Eingedenken[.] ein Bild, das im Augenblicke der Gefahr dem Subjekt der Geschichte sich plötzlich einstellt. Die Befugnis des Historikers hängt an seinem geschärften Bewußtsein für die Krise, in die das Subjekt der Geschichte jeweils getreten ist. Dieses Subjekt ist beileibe kein Transzendentsubjekt sondern die kämpfende unterdrückte Klasse in ihrer exponiertesten Situation. Historische Erkenntnis gibt es allein für sie und für sie einzig im historischen Augenblicke. Mit dieser Bestimmung bestätigt sich die Liquidierung des epischen Momentes in der Geschichtsdarstellung. Der unwillkürlichen Erinnerung bietet sich – das unterscheidet sie von der willkürlichen – nie ein Verlauf dar sondern allein ein Bild. (Daher die »Unordnung« als der Bildraum des unwillkürlichen Eingedenkens.)}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 474

Die Kuriosität und die curiosité

{Theologie als buckeliger Zwerg, der durchsichtige Tisch des Schachspielers}

Die kleinste Garantie, der Strohalm, nach dem der Ertrinkende greift

Definition der Gegenwart als Katastrophe; Definition von der messianischen Zeit aus.

Der Messias bricht die Geschichte ab; der Messias tritt nicht am Ende einer Entwicklung auf.

Die Kinder als Repräsentanten des Paradies[es]

{Die Geschichte der Unterdrückten ein Diskontinuum}

{Das Proletariat als Nachfolger der Unterdrückten; Auslöschung dieses Bewußtseins bei den Marxisten}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 477

Der Fortschritt steht in keinem Verhältnis zum Abbrechen der Geschichte. Dieses Abbrechen wird durch die Lehre von der unendlichen Perfektibilität präjudiziert.

Die Zerstörung als das Klima echter Humanität. (Proust über die Güte.) Es ist aufschlußreich, den zerstörerischen Affekt von Baudelaire an der politisch bestimmten destruktiven Leidenschaft zu messen. Von

da aus erscheint sein destruktiver Impuls vielleicht schwächlich. Auf der andern Seite sein Verhalten gegen Jeanne Duval als echte Humanität im Klima der Zerstörung darstellen.

Verhältnis von Rückschritt und Zerstörung

Funktion der politischen Utopie: den Sektor des Zerstörungswürdigen abzuleuchten

Meine Psychologie des destruktiven Charakters [s. Bd. 4, 396-398] und die proletarische zur Kritik von Blanqui

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 480

Das Eingedenken als der Strohalm

{Die Katastrophe ist der Fortschritt, der Fortschritt ist die Katastrophe}

Die Katastrophe als das Kontinuum der Geschichte

Geistesgegenwart als das Rettende; Geistesgegenwart im Erfassen der flüchtigen Bilder; Geistesgegenwart und Stillstellung

Definition der Geistesgegenwart hiermit zu verbinden; was heißt das: der Historiker soll sich gehen lassen

Moralische Legitimation, Rechenschaft des Interesses an der Geschichte

{Das Subjekt der Geschichte: die Unterdrückten, nicht die Menschheit}

{Das Kontinuum ist das der Unterdrückter}

{Die Gegenwart aus dem Kontinuum der historischen Zeit heraus-sprengen: Aufgabe des Historikers}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 481

{Interpretation des Angelus Novus [von Paul Klee]: die Flügel sind Segel. Der Wind, der vom Paradiese herweht, steht in ihnen.}

- Die klassenlose Gesellschaft als Puffer.

Witiko und Salambo [sic] stellen ihre Epochen als in sich geschlossen, »unmittelbar zu Gott« dar. So wie diese Romane das zeitliche Kontinuum aufsprengen, ähnlich muß die Geschichtsdarstellung dies vermögen.

Flaubert hat vermutlich das tiefste Mißtrauen gegen alle Vorstellungen von Geschichte gehabt, die im neunzehnten Jahrhundert im Schwange gingen. Er war als Theoretiker der Historie wohl am ehesten ein Nihilist.

{Das Aufsprengen des Kontinuums versinnbildlichen die Revolutionen indem sie eine neue Jahreszählung beginnen. Cromwell}

{Notwendigkeit einer Theorie der Geschichte, von der aus der Faschismus gesichtet werden kann}

{Der Gedanke des Opfers kann sich nicht ohne den der Erlösung



durchsetzen. Versuch die Arbeiterschaft zum Opfer zu bewegen. Aber man war nicht fähig, dem Einzelnen die Vorstellung, er sei unver[t]bar, zu geben. – Die Bolschewisten in der heroischen Periode erreichten eingeständlich große Stücke mit dem Gegenteil: Kein Ruhm dem Sieger, kein Mitleid dem Besiegten.}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 482

{Kategorien, unter denen der Begriff der historischen Zeit zu entwickeln ist}

{Der Begriff der historischen Zeit steht im Gegensatz zu der Vorstellung von einem zeitlichen Kontinuum.}

{Die ewige Lampe ist ein Bild echter historischer Existenz. Sie zitiert das Gewesene – die Flamme, die einmal entzündet wurde – in perpetuum, indem sie ihm immer neue Nahrung gibt.}

Die Existenz der klassenlosen Gesellschaft kann nicht in derselben Zeit gedacht werden wie der Kampf für sie. Der Begriff der Gegenwart in dem für den Historiker verbindlichen Sinn ist aber notwendig durch diese beiden zeitlichen Ordnungen definiert. Ohne eine irgendwie geartete Prüfung der klassenlosen Gesellschaft gibt es von der Vergangenheit nur eine Geschichtsklitterung. Insofern partizipiert jeder Begriff der Gegenwart am Begriffe des jüngsten Tages.

Das apokryphe Wort eines Evangeliums: worüber ich einen jeden treffe, darüber will ich ihn richten – wirft ein eigentümliches Licht auf den jüngsten Tag. Es erinnert an Kafkas Notiz: das jüngste Gericht ist ein Standrecht. Aber es fügt dem etwas hinzu: der jüngste Tag würde sich, nach diesem Worte, von den andern nicht unterscheiden. Dieses Evangelienwort gibt jedenfalls den Kanon für den Begriff der Gegenwart ab, den der Historiker zu dem seinen macht. Jeder Augenblick ist der des Gerichts über gewisse Augenblicke, die ihm vorangegangen.

{Excerpte aus dem Fuchs [s. Benjamins Aufsatz, Bd. 2]}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 483

{Die Stelle über Jochmanns Seherblick ist den Grundlagen der Aussagen einzuverleiben. [s. Benjamins Jochmann-Einleitung, Bd. 2]}

{Der Seherblick entzündet sich an der rapid sich entfernenden Vergangenheit. Das heißt der Seher ist der Zukunft abgewandt: ihre Gestalt erschaut er im Abendgrauen der in die Nacht der Zeiten vor ihm hinschwindenden Vergangenheit. Dieses seherische Verhältnis zur Zukunft gehört obligat zu der von Marx bestimmten Haltung des durch die aktuelle gesellschaftliche Lage determinierten Historikers.}

Sollten Kritik und Prophetie die Kategorien sein, die in der »Rettung« der Vergangenheit zusammen treten?

Wie ist die Kritik an der Vergangenheit (z B Jochmann) mit deren Rettung zu vereinbaren?

Die Ewigkeit der geschichtlichen Vorfälle festhalten, heißt eigentlich: sich an die Ewigkeit ihrer Vergängnis halten.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 485

Drei Momente sind in die Grundlagen der materialistischen Geschichtsanschauung einzusenken: die Diskontinuität der historischen Zeit; die destruktive Kraft der Arbeiterklasse; die Tradition der Unterdrückten.

{Die Tradition der Unterdrückten macht die Arbeiterklasse zur Erlöserin. Der verhängnisvolle Fehler in der geschichtlichen Anschauung der Sozialdemokratie war der: die Arbeiterklasse sollte den kommenden Generationen gegenüber als Erlöserin auftreten. Entscheidend muß sich ihre erlösende Kraft vielmehr an den vor ihr gewesenen Generationen bewähren. (Ebenso ist ihre Funktion als Rächer auf die gewesenen Generationen bezogen.)}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 486

»Würdigung« ist Einfühlung in die Katastrophe  
Geschichte hat nicht nur die Aufgabe, der Tradition der Unterdrückten habhaft zu werden sondern auch sie zu stiften  
Die destruktiven Kräfte entbinden, welche im Erlösungsgedanken liegen

{Das Staunen darüber, daß im zwanzigsten Jahrhundert »so etwas« noch möglich ist – dieses Staunen ist keineswegs ein philosophisches. Es steht nicht am Eingang einer Erkenntnis, es sei denn der, daß der Begriff von Geschichte, aus dem es hervorgeht, kein stichhaltiger ist.} [Nachträglich angefügt:] nicht haltbar

{Wir müssen zu einem Begriff von Geschichte kommen, nach dem de(r) Ausnahmezustand, in dem wir leben, die Regel darstellt. Dann wird als unsere geschichtliche Aufgabe die Herbeiführung des Ausnahmezustandes uns vor Augen stehen; und dadurch wird sich unsere Position im Kampf gegen den Faschismus sehr verbessern. Die Überlegenheit, die er gegen die Linke hat, findet nicht zuletzt ihren Ausdruck darin, daß ihm jene im Namen der historischen Norm, einer Art von geschichtlicher Durchschnittsverfassung entgegentritt.}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 488

Quintessenz der historischen Erkenntnis: der früheste Blick auf die Anfänge.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1063

5. Als letzte Gruppe folgen solche Texte aus dem Zusammenhang der

Vorarbeiten zu den geschichtsphilosophischen Thesen, deren Variantencharakter am ausgeprägtesten ist. Die Anordnung entspricht der Reihenfolge der Thesen im edierten Text von *Über den Begriff der Geschichte*.

{Vorbemerkung [s. These I, 693,1–16]}

*Es lief bekanntlich eine zeitlang die Legende von einem Automaten um, der so wunderbar konstruiert sei, daß er auf jeden Zug eines Schachspielers von selbst mit dem richtigen Gegenzuge erwidere. Eine Puppe in türkischem Gewand, eine Wasserpfeife im Munde saß vor dem Brett, das auf einem Tisch ruhte. Ein System von Spiegeln erweckte die Illusion, man könne durch diesen Tisch hindurchsehen. In Wahrheit saß ein buckliger Zwerg darinne[n], der ein Meister im Schachspiel war und die Hand der Puppe an Schnüren lenkte, wenn er den Gegenzug einmal gefunden hatte. Jeder der mit der Puppe sich messen wollte, konnte den leeren Sitz einnehmen, der ihr gegenüber errichtet war. Ich könnte mir ein Pendant zu dieser Apparatur in der Philosophie umso leichter vorstellen, als der Streit um den wahren Begriff der Geschichte wohl in Gestalt einer Partie zwischen zwei Partnern sich denken läßt. Gewinnen soll, wenn es nach mir geht die Türkenpuppe, die bei den Philosophen Materialismus heißt. Sie kann es ohne weiteres mit jedem Gegner aufnehmen, wenn die Dienste der Theologie ihr gesichert sind, die heute ohnehin klein und häßlich ist und sich nirgends sehen lassen darf.}*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 466v

B 3 [s. These V, 695,3–12]

*Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehn im Moment seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. Seiner Flüchtigkeit dankt es, wenn es authentisch ist. In ihr besteht seine einzige Chance. Eben weil diese Wahrheit vergänglich ist und ein Hauch sie dahinflieht, hängt viel an ihr. Denn der Schein wartet auf ihre Stelle, der sich mit der Ewigkeit besser steht.*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 440

A 4 [s. These V, 695,3–12]

*»Die Wahrheit wird uns nicht davonlaufen« – dieses Wort, das von Gottfried Keller stammt, bezeichnet im Geschichtsbild des Historismus genau die Stelle, an der es vom historischen Materialismus durchschlagen wird. Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, welche sich nicht als in ihm gemeint erkannte. Die frohe Botschaft, die der Histo-*

riker der Vergangenheit mit fliegenden Pulsen bringt, kommt aus einem Munde, der vielleicht schon im Augenblicke, da er sich auftut, ins Leere spricht. Die Rettung, die vom Historiker an dem Vergangenen vollzogen wird, läßt sich nur als an einem im nächsten Augenblicke schon unrettbar Verlorenen ins Werk setzen.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 448

12 [s. These VII, 696,1–697,2 und These A, 704,2–13]

Was dem gemächlich erzählenden Historismus zu grunde liegt, ist, wenn man näher zusieht, die Einfühlung. Fustel de Coulanges appelliert an sie indem er den Historikern anempfiehlt [letztes Wort gestr. und durch ein unlesbares ersetzt], wollten sie eine Epoche nacherleben, so müßten sie alles, was sie vom späteren Verlauf der Geschichte wüßten, sich aus dem Sinn schlagen. Besser kann man die Methode nicht kennzeichnen, der die materialistische sich entgegensetzt. Der Historismus begnügt sich damit, einen Kausalnexus zwischen den verschiedenen Momenten der Geschichte zu etablieren. Aber kein Faktum ist als Ursache eben darum bereits ein historisches. Es wird das, posthum, durch andere Begebenheiten, die durch Jahrtausende von ihm getrennt sein mögen, der Historiker, der davon ausgeht, hört auf, sich die Abfolge der Begebenheiten durch die Finger laufen zu lassen wie einen Rosenkranz. Er erfaßt die Konstellation, in die seine eigne Epoche mit einer ganz bestimmten frühern getreten ist. Er begründet so einen Begriff der Gegenwart als Jetztzeit, in welche gleichsam Splitter der messianischen eingesprengt sind. Dieser Begriff stiftet zwischen Geschichtsschreibung und Politik einen Zusammenhang, der mit dem theologischen zwischen dem Eingedenken und der Erlösung identisch ist. Diese Gegenwart schlägt sich in Bildern nieder, welche man dialektische nennen kann. Sie stellen eine[n] »rettenden Einfall« der Menschheit dar.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 442

[s. These VII, 696,1–697,2]

[Anfang fehlt] {Tatbestand. Er gibt auch davon Rechenschaft, daß dieser Tatbestand tief begründet ist. Wer immer bisher den Sieg in den tausend Kämpfen, von welchen die Geschichte erfüllt ist, errungen hat, der hat seinen Anteil an de[m] Triumph den die heute Herrschenden über die gesamten Unterdrückten davontragen. Das Inventar der Beute, das sie vor den Geschlagenen zur Schau stellen, wird vom historischen Materialisten nicht anders als kritisch betrachtet werden. Dieses Inventar wird Kultur genannt. Was der historische Materialist an Kulturgütern überblickt, was ihm als Kunst und als Wissenschaft überkommen ist – das ist samt und sonders von einer

*Abkunft, die er nicht ohne Grauen betrachten kann. Es dankt sein Dasein nicht nur der Mühe derer, die es geschaffen haben, sondern auch der namenlosen Fron ihrer Zeitgenossen. Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Wo der Historismus Genies und Helden feiert, wahrt der historische Materialist Distanz und müßte er die Feuerzange zu Hilfe nehmen.}*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1073v

{IX a [s. These XI, 698,24-699,37]}

*Der Konformismus, welcher von Anfang an in der Sozialdemokratie heimisch war, haftet nicht nur an ihren politischen Zielsetzungen sondern auch an ihren öko[no]mischen Termini. Der Zusammenhang zwischen diesen beiden Ursachen des spätern Unheils ist manifest. Jede genauere Untersuchung bestätigt das. »Es ist im Interesse der Kommune, sagt Dietzgen, den Privatbesitz an Grund und Boden aufzuheben ... Wo oder wann das anzufangen, ob durch einen geheimen Vertrag mit Bismarck, ... ob auf den Barrikaden von Paris ... , dies alles sind ... unzeitgemäße ... Fragen. Wir warten unsere Zeit ab ... Wird doch unsere Sache alle Tage klarer und das Volk alle Tage klüger.« Es gibt nichts, was die deutsche Arbeiterschaft in dem Grade korrumpiert hat wie die Vorstellung, mit dem Strom zu schwimmen. Da das Gefälle dieses Stroms als [bricht ab]}*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1079r

[s. These XI, 698,24-699,37]

*[Anfang fehlt] {an dieser sozialdemokratischen Konzeption gemessen wahrscheinlich erst ihren vollen Sinn. Sie illustrieren, daß die Arbeit der harmoniens, weit entfernt die Natur auszubeuten sie vielmehr fruchtbar machen und komplettieren [würde]. Zu dem depravierten Begriff der Arbeit als Ausbeutung der Natur gehört als Komplement die Natur, die, wie Dietzgen sich ausdrückt, »gratis da ist«.}*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1072

8 [s. These XIV, 701,9-25 und These XVII, 702,24-703,16]

*Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von »Jetztzeit« erfüllte bildet. Wo die Vergangenheit mit diesem Explosivstoff geladen ist, legt die materialistische Forschung an das »Kontinuum der Geschichte« die Zündschnur an. Bei diesem Verfahren schwebt ihr vor, die Epoche aus ihm herauszusprengen (und so sprengt sie ein Menschenleben aus der Epoche und ein Werk aus dem Lebenswerk). Der Ertrag dieses Verfahrens besteht darin, daß im Werke das Lebenswerk, im Lebens-*

werk die Epoche und in der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist, und aufgehoben. Das Gesetz (Schema), das dieser Methode zugrunde liegt, ist das einer Dialektik im Stillstande. Die nahrhafte Frucht des geschichtlich Begriﬀenen hat die Zeit als den kostbaren (fruchtbaren) aber freilich geschmacklosen (nüchternen) Samen (Kern) in ihrem Innern.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 443

[s. These XV, 701,26–702,12]

{Der Tag, an dem ein Kalender einsetzt, fungiert aber als ein geschichtlicher Zeitraffer. Auch ist es im Grunde genommen dieser Tag, der in der Gestalt der Feiertage, die Tage des Eingedenkens sind, immer wiederkehrt. Die Kalender zählen die Zeit nämlich nicht wie Uhren. Sie sind Zeugen dafür, daß die historische Zeit einstmals besser begriﬀen worden ist als von der Mitte des vorigen Jahrhunderts ab. Noch in der Julirevolution hat sich ein Zwischenfall zugetragen, an dem man sich das vergegenwärtigen kann.}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1055v

11 [s. These XVI, 702,13–23]

Auf diesen Begriff einer Gegenwart, die nicht Übergang ist sondern in dem die Zeit entsteht und zum Stillstand gekommen ist, kann die materialistische Dialektik nicht verzichten. Denn er definiert gerade die Gegenwart, in welcher jeweils Geschichte geschrieben wird. Diese Gegenwart ist, so seltsam das klingen mag, der Gegenstand einer Prophetie. Dieselbe verkündet also nicht Künftiges. Sie gibt nur an, was die Glocke geschlagen hat. Und der Politiker weiß am besten, wie sehr man, um das zu sagen, Prophet sein muß. Diesen Begriff der Gegenwart findet man bei Turgot präzisiert gefaßt. »Bevor wir, schreibt er, uns über einen gegebenen Stand der Dinge haben informieren können, hat er sich schon mehrmals verändert. So erfahren wir immer zu spät von dem, was sich zugetragen hat. Und daher kann man von der Politik sagen, sie sei gleichsam darauf angewiesen, die Gegenwart vorherzusehen.« Man kann von der Geschichte das Gleiche sagen. Der Historiker ist ein rückwärts gewandter Prophet. Er erschaut seine eigne Zeit im Medium von verflossenen Verhängnissen. Damit ist es dann freilich um die Gemächlichkeit des Erzählens für ihn geschehen.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 444

XV [s. These XVII, 702,24–703,16]

Der Historismus gipfelt von rechts wegen im Begriff einer Universalgeschichte. Von ihr hebt die materialistische Geschichtsschreibung sich methodisch deutlicher als von jeder andern ab. Die erstere hat keine

*theoretische Armatur. Ihr Verfahren ist additiv; sie bietet die Masse der Fakten auf, um die homogene und leere Zeit zu füllen. Der materialistische[n] Geschichtsschreibung liegt dagegen ein wirkliches Konstruktionsprinzip zugrunde. Es ist das monadologische. Der historische Materialist geht an das Vergangene nur da heran, wo es ihm in dieser Struktur entgegentritt, welche mit der der messianischen Aktualität streng identisch ist. Sie ist es kraft deren er eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Geschichtsverlauf heraussprengt; so sprengt er ein bestimmtes Leben aus der Epoche, und ein bestimmtes Werk aus dem Lebenswerk. Er setzt sich damit gegen die Universalhistoriker auf eine unverkennbare Weise ab. Sein Objekt ist ein monadologisches. Der Ertrag seine[r] Konstruktion besteht darin, daß im Werke das Lebenswerk, im Lebenswerk die Epoche und in der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben. Die nahrhafte Frucht des geschichtlich Begriﬀenen hat die Zeit als den kostbaren, aber des Geschmacks entratenden Samen in ihrem Innern.*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 450

XV [s. These XVII, 702,24-703,16]

*{Der Historismus gipfelt von rechts wegen in der Universalgeschichte. Von ihr hebt die materialistische Geschichtsschreibung sich methodisch vielleicht deutlicher als von jeder andern ab. Die erstere hat keine theoretische Armatur. Ihr Verfahren ist additiv: sie bietet die Masse der Fakten auf, um die homogene und leere Zeit auszufüllen. Der materialistischen Geschichtsschreibung ihrerseits liegt ein konstruktives Prinzip zu grunde. Und zwar ist es das monadologische. Der historische Materialist geht an das Vergangene nur da heran, wo es ihm als Monade entgegentritt. In dieser Struktur erkennt er das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens; anders gesagt einer revolutionären Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit. Er nimmt sie wahr und sprengt eine ganz bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf heraus; so sprengt er ein bestimmtes Leben aus der Epoche; so ein bestimmtes Werk aus dem Lebenswerk. Der Ertrag dieses Verfahrens besteht darin, daß im Werke das Lebenswerk, im Lebenswerk die Epoche und in der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben. Die nahrhafte Frucht des geschichtlich Begriﬀenen hat die Zeit als den fruchtbaren aber des Geschmacks entratenden Samen in ihrem Innern.}*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 451

XV a [s. These A, 704,2-13]

*Der Historismus begnügt sich damit, einen Kausalnexus zwischen den*

einander folgenden Begebenheiten in der Geschichte zu etablieren. Aber kein Tatbestand ist als Ursache eben darum bereits ein historischer. Er wird das, posthum, durch Begebenheiten, die durch Jahrhunderte von ihm getrennt sein mögen. Der Historiker, der davon ausgeht, hört auf, sich die Abfolge der Begebenheiten durch die Finger laufen zu lassen wie einen Rosenkranz. Er unterliegt nicht länger der Vorstellung, Geschichte sei etwas, das sich erzählen lasse. In einer materialistischen Untersuchung wird die epische Kontinuität zu Gunsten der konstruktiven Schlüssigkeit in die Brüche gehen. Marx erkannte, daß »die Geschichte« des Kapitals sich als das stählerne, weitgespannte Gerüst einer Theorie darstellt. Sie erfaßt die Konstellation, in die seine eigene Epoche mit ganz bestimmten frühern Momenten in der Geschichte getreten war. Sie beinhaltet einen Begriff der Gegenwart als der Jetztzeit, in welche Splitter der messianischen eingesprengt sind.

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1104

[s. These B, 704,14–26]

{Es muß erlaubt sein, sich vorzustellen, daß in den magischen Praktiken, die die Zukunft ermitteln, die Zeit, der da abgefragt wird, was sie in ihrem Schoße birgt, ebensowenig als homogen wie als leer vorgestellt wird. Hält man sich das vor Augen, so sieht man am besten, wie sich dem Eingedenken die Vergangenheit gegenwärtig ist [sic]: nämlich ebenso. Den Juden war es bekanntlich untersagt, die Zukunft zu befragen. Das Eingedenken, in dem wir die Quintessenz ihrer theologischen Vorstellung von Geschichte zu sehen haben, entzaubert die Zukunft, der die Magie hörig ist. Aber sie macht sie darum doch nicht zur leeren Zeit. Sondern ihr ist jede Sekunde die kleine Pforte, durch die der Messias treten kann. Die Angel, in welcher sie sich bewegt, ist das Eingedenken.}

{Von der alten Praxis der Wahrsagung die Zeit, der da abgefragt wird, was ... [sic] birgt, weder als homogen noch als leer gedacht wird.}

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 1053v

## ÜBERLIEFERUNG

T<sup>1</sup> Typoskript-Durchschlag, ohne Titel, mit handschriftlichen Zusätzen und Korrekturen; Benjamin-Archiv, Ts 1324–1331.

T<sup>2a</sup> Typoskript-Durchschlag, Titel »Über den Begriff der Geschichte« handschriftlich von Gretel Adorno eingefügt; Benjamin-Archiv, Ts 1332–1345.



- T<sup>2b</sup> Typoskript-Durchschlag vom selben Original, ohne Titel; Benjamin-Archiv, Ts 1346–1359.
- T<sup>2c</sup> Typoskript-Durchschlag vom selben Original, Titel »Geschichtsphilosophische Reflexionen. Von Walter Benjamin« handschriftlich von Theodor W. Adorno eingefügt; Archiv des Instituts für Sozialforschung, Montagnola.
- T<sup>3a</sup> *Über den Begriff der Geschichte*. – Typoskript, Ts 1362 ein Durchschlag, sonst Originale; Benjamin-Archiv, Ts 1360–1376.
- T<sup>3b</sup> *Über den Begriff der Geschichte*. – Durchschlag von T<sup>3a</sup>; Benjamin-Archiv, Ts 1377–1393.
- T<sup>3c</sup> *Über den Begriff der Geschichte*. – Durchschlag von T<sup>3a</sup>; Benjamin-Archiv, Ts 1394–1410.
- M Manuskript ohne Titel, mit zahlreichen Korrekturen, 9 Blätter; Besitz: Hannah Arendt, New York.
- Druckvorlage: T<sup>1</sup>, T<sup>2a</sup>

Die früheste abgeschlossene Version der geschichtsphilosophischen Thesen, die erhalten blieb, stellt M dar. Das Manuskript umfaßt auf den ersten sechs Blättern fortlaufend von I bis XVII nummerierte Thesen. Auf weiteren drei Blättern finden sich eine zusätzliche These sowie zwei Varianten von im fortlaufenden Text bereits vorhandenen Thesen; ihre Einfügung war von Benjamin offensichtlich vorgesehen, auch hat er die Stellen der Einfügungen bestimmt, die mit denen der entsprechenden Thesen in den Typoskript-Versionen übereinkommen. – Einige der Blätter von M bestehen aus Kreuzbändern, in denen Zeitungen versandt wurden und die Poststempel tragen. Zur Datierung des Manuskripts sind diese Stempel freilich nur sehr bedingt tauglich, da Benjamin Briefumschläge, Hotel- und Caféhaus-Rechnungen oft jahrelang aufgehoben und dann für Notizen verwandt hat. Wenn man jedoch davon ausgeht, daß M im Zusammenhang geschrieben wurde – wofür manches spricht, was allerdings ohne Kenntnis des Originals (den Herausgebern standen nur Photokopien zur Verfügung) nicht mit Sicherheit zu entscheiden ist –, dann dürfte durch den spätesten Poststempel, der das Datum des 9. 2. 1940 zeigt, der terminus a quo für das Gesamtmanuskript gegeben sein.

Die T<sup>2</sup>-Typoskripte sind identische Durchschläge von demselben – nicht erhaltenen – Original. Die in ihnen enthaltene Version ist später als M, aber früher als T<sup>1</sup> zu datieren. Diese Typoskripte weisen keine handschriftlichen Korrekturen Benjamins auf; sie sind auf sonst von ihm nicht benutztem Papier eines in den USA gebräuchlichen Formats geschrieben. Es kann nicht ausgeschlossen werden, daß diese Typoskripte im Institut für Sozialforschung angefertigt worden sind. Der Charakter der Varianten von T<sup>2</sup> gegenüber den anderen, nach-

weislich auf Benjamin selbst zurückgehenden Versionen schließt indessen aus, daß T<sup>2</sup> ohne Beteiligung Benjamins zustande gekommen wäre. Möglicherweise ist die Vorlage, nach der T<sup>2</sup> hergestellt wurde, verloren gegangen. – Teile der ursprünglichen Fassung einer in M offensichtlich zum Austausch bestimmten These sowie eine in M anscheinend zur Streichung vorgesehene These sind in T<sup>2</sup> am Schluß – typographisch durch ein großes Spatium und einen waagerechten Strich vom übrigen Text abgesetzt – angefügt worden; sie wurden dort als A und B bezeichnet.

Zum Abdruck gelangte T<sup>1</sup> als diejenige Version von *Über den Begriff der Geschichte*, die Benjamins Intentionen am genauesten entspricht, auch wenn sie ausnahmsweise nicht mit der Version letzter Hand (T<sup>3</sup>) zusammenfällt. Die Thesen A und B der Version T<sup>2</sup> hat Benjamin in T<sup>1</sup> endgültig fortgelassen. Die Herausgeber haben ihren Text gleichwohl der edierten Version als Anhang beigegeben: das sachliche Gewicht insbesondere von B verbot es, diese Thesen in den Apparatteil der Ausgabe zu verweisen.

Die T<sup>3</sup>-Typoskripte sind zeitlich noch später als T<sup>1</sup> entstanden, stellen jedoch eine mit Rücksicht auf die Zensur politisch entschärfte Version dar. Dora Benjamin berichtete dazu: »Wir waren beide [scil. Walter und Dora Benjamin] der Ansicht, daß sie [die Arbeit *Über den Begriff der Geschichte*] in der ursprünglichen Form in diesem Augenblick nicht mehr der Post anvertraut werden durfte. Die Änderungen waren [...] nicht sehr bedeutend und mehr formaler Natur.« (22. 3. 1946, Dora Benjamin an Th. W. Adorno)

Eine im Nachlaß vorhandene, von Benjamin selbst hergestellte französische Version der geschichtsphilosophischen Thesen – die allerdings nicht den gesamten Text umfaßt – wird am Schluß des Apparats (1260–1266) abgedruckt.

Ein von Benjamin herrührender Titel ist lediglich durch die T<sup>3</sup>-Version bezeugt, er lautet: *Über den Begriff der Geschichte*. Unter ihm fanden auch die ersten Abdrucke statt (in dem hektographierten Band »Walter Benjamin zum Gedächtnis«, s. 1223 f., und in der »Neuen Rundschau«, Jg. 61, 1950, 560–570). Seit den »Schriften« von 1955 schlich sich »Geschichtsphilosophische Thesen« als Titel ein, der sich bei Benjamin nirgends findet und eher eine charakterisierende Bezeichnung der Arbeit darstellt.

Das Typoskript T<sup>1</sup> – dem der edierte Text folgt – ist ähnlich sorgfältig hergestellt worden, wie der Druck von *Über einige Motive bei Baudelaire* überwacht wurde. Die Herausgeber konnten sich im wesentlichen darauf beschränken, die Zitate zu kontrollieren und an einigen Stellen zu berichtigen. Außerdem entschieden sie sich in wenigen Fällen dafür, die Interpunktion von T<sup>3</sup> zu übernehmen: insge-

samt ist die Zeichensetzung in allen Versionen der gebräuchlichen nahe, doch wird in T<sup>1</sup> darin noch etwas inkonsequenter als in T<sup>3</sup> verfahren.

Die Varianten der verschiedenen Versionen werden um der Übersichtlichkeit willen gesondert für jede einzelne, doch stets auf den edierten Text bezogen, verzeichnet.

## LESARTEN

### a. Zum edierten Text

691,1 Titel] T<sup>3a</sup> – 694,26 *Beute*,] T<sup>2a</sup>, T<sup>3a</sup>; *Beute* T<sup>1</sup> – 695,7 *Wort*,] T<sup>2a</sup>, T<sup>3a</sup>; *Wort* T<sup>1</sup> – 695,10 *unwiederbringliches*] T<sup>3a</sup>; *unwiederbringliches* T<sup>1</sup>, T<sup>2a</sup> – 695,29 *siegt*,] T<sup>3a</sup>; *siegt* T<sup>1</sup>, T<sup>2a</sup> – 697,5 *›Ausnahmestand‹*,] T<sup>2a</sup>, T<sup>3a</sup>; *›Ausnahmestand‹* T<sup>1</sup> – 697,16 *stammt*,] T<sup>2a</sup>, T<sup>3a</sup>; *stammt* T<sup>1</sup> – 699,6 *daß der Mensch, der kein*] konjiziert für *daß der Mensch kein* T<sup>1</sup>, T<sup>2a</sup> – 700,8 f. *geknachtete*] T<sup>2a</sup>; *geknachtete* T<sup>1</sup> – 700,24 *Sozialdemokratische Philosophie*] in T<sup>1</sup>, T<sup>2a</sup> und T<sup>3a</sup> wird irrtümlich Dietzgens *Religion der Sozialdemokratie* als Quelle des Mottos genannt; der Vorname des Autors wird, ebenfalls irrtümlich, als *Wilhelm* angegeben. – 703,9 *herauszusprengen*,] M; *herauszusprengen*, T<sup>1</sup>, T<sup>2a</sup>, T<sup>3a</sup> – 703,18 *Jahrzehntausende*] T<sup>3a</sup>; *Jahrzehnte* T<sup>1</sup>, T<sup>2a</sup> – 704,2–26 die beiden Thesen A und B fehlen in T<sup>1</sup> und T<sup>3a</sup>; der Abdruck folgt T<sup>2a</sup>.

### b. Varianten von M

691,1 Titel] fehlt in M – 693,27 *geben*] *schenken* – 693,31 *heimlichen*] *zeitlichen* – 693,32–694,1 *Streift bis dann*] *Es* – 694,3 *Dann sind wir*] *Wir sind* – 694,3 f. *Dann ist uns*] *Uns ist* – 694,8–17 die These III findet sich in M als These XVI eingeordnet. Sie führt dort die Numerierung [XVI] IIa, scheint also bereits zur Umstellung entsprechend T<sup>1</sup> vorgesehen zu sein. – 694,18 IV] III – 694,31 *strebt*] *strebt im Treibhaus des Historismus* – 694,32 *der*] in M nicht hervorgehoben – 695,3 V] IV – 695,12 *erkannte*,] *erkannte*: [die frohe Botschaft, die der Historiker der Vergangenheit mit fliegenden Pulsen bringt, kommt aus einem Munde, der vielleicht schon im Augenblicke, da er sich auftut, ins Leere spricht.] die von Benjamin – wohl nachträglich – eingefügten eckigen Klammern könnten die Absicht der Streichung andeuten. – 695,13 VI] V – 695,20 *Bestand*] *Bestände* – 695,28 *auch die Toten*] in M durch Unterstreichung hervorgehoben – 696,1–697,2 die These VII fehlt in M, doch enthält M eine XV überschriebene, zum Austausch bestimmte These, die teilweise mit der These

VII übereinstimmt, s. unten. – 697,3 VIII] VI – 697,6 *der Geschichte*] *von Geschichte* – 697,8 *wirklichen*] in M durch Unterstreichung hervorgehoben – 697,17 IX] VII – 698,7 X] VIII – 698,24–699,37 These XI fehlt im fortlaufenden Text von M, ist M jedoch am Schluß beigelegt; die Numerierung IXa scheint die geplante Einfügung an dieser Stelle bereits anzudeuten, s. unten. – 700,1 XII] IX – 700,2–6 das Motto fehlt in M – 700,10 *von*] *von [ganzen]* die von Benjamin stammenden eckigen Klammern könnten die Absicht der Streichung andeuten. – 700,20 *Enkel.*] *Enkel. Die russische Revolution hat darum gewußt. Die Parole »Kein Ruhm dem Sieger, kein Mitleid dem Besiegten« ist durchgreifend, weil sie eher eine Solidarität mit den toten Brüdern als eine mit den Erben zum Ausdruck bringt.* – 700,21 XIII] X – 700,22–24 das Motto fehlt in M – 701,7 f. *bilden.*] an dieser Stelle folgt in M die These B (704,14–26). Sie trägt die Numerierung [XI]; die eckigen Klammern scheinen anzudeuten, daß die These schon in M gestrichen werden sollte. Die Fassung in M weist eine Variante gegenüber dem edierten Text auf: 704, 21 *unterweisen*] *unterwiesen* – 701,9–25 These XIV hat im fortlaufenden Text von M – hier als XII gezählt – folgenden Wortlaut: *Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Medium nicht die homogene und leere Zeit sondern die von »Jetztzeit« erfüllte bildet. Wo die Vergangenheit mit diesem Explosivstoff geladen ist, legt die materialistische Forschung an das homogene und leere Kontinuum der Geschichte die Zündschnur an. Bei diesem Verfahren schwebt ihr vor, die Epoche aus ihm herauszusprengen; und so sprengt sie ein Leben aus der Epoche und ein Werk aus dem Lebenswerk. Der Ertrag dieses Verfahrens besteht darin, daß im Werke das Lebenswerk, im Lebenswerk die Epoche und in der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben. Die nahrhafte Frucht des geschichtlich Begriffenen hat die Zeit als den kostbaren aber des Geschmacks entratenden Samen in ihrem Innern.* Diese Fassung sollte offensichtlich durch eine neue ersetzt werden, die M am Schluß beigelegt wurde und deren Text mit dem der Typoskriptfassungen weitgehend übereinstimmt, s. unten. – 701,26 XV] XIII – 701,29 *Die Große Revolution führte*] *Die große Revolution verstand sich als ein wiedergekehrtes Rom; und sie führte* – 702,5 *zu seinem Recht gelangte.*] *zum Durchbruch kam.* – 702,13 XVI] XIV – 702, 17 f. *er bis schreibt.*] *jeweils Geschichte von ihm geschrieben wird.* – 702,24–703,16 Im fortlaufenden Text von M findet sich an dieser Stelle zunächst eine – als XV gezählte – These, die aus den Thesen VII und A der edierten Fassung zusammengesetzt ist; sie hat folgenden Wortlaut: *Was dem Historismus zugrunde liegt, ist, wenn man näher zusieht, die Einfühlung. Fustel de Coulanges appelliert an sie,*

indem er dem Historiker anempfiehlt, wolle er eine Epoche nacherleben, so solle er alles, was er vom spätern Verlauf der Geschichte wisse, sich aus dem Kopf schlagen. Besser kann die Methode nicht definiert werden, der die materialistische sich entgegensetzt. – Der Historismus begnügt sich damit, einen Kausalnexus zwischen den verschiedenen Momenten der Geschichte zu etablieren. Aber kein Tatbestand ist als Ursache eben darum bereits ein historischer. Er wird das, posthum, durch Begebenheiten, die durch Jahrtausende von ihm getrennt sein mögen. Der Historiker, der davon ausgeht, hört auf, sich die Abfolge der Begebenheiten durch die Finger laufen zu lassen wie einen Rosenkranz. Er erfaßt die Konstellation, in die seine eigene Epoche mit einer ganz bestimmten frühern getreten ist. Er begründet so einen Begriff der Gegenwart als der »Jetztzeit«, in welche Splitter der messianischen eingesprengt sind. Offensichtlich sollte auch diese These durch eine neue Fassung ersetzt werden, die M am Schluß beigelegt wurde und deren Wortlaut mit dem der These XVII der edierten Version übereinstimmt. – Im fortlaufenden Text von M folgt sodann die These III der edierten Version (694,8–17). Sie ist in M überschrieben: [XVI] IIa; es war also wohl bereits vorgesehen, sie nach II einzufügen, was ihrer Stelle in den Typoskriptversionen entsprechen würde. – 703,17 XVIII] XVII – 703,28 macht.] hier endet auch der fortlaufende Text von M. Es folgen drei beigelegte Einzelblätter. Das erste – als IXa gezählt – sollte offensichtlich vor These IX der M-Version eingefügt werden; an dieser Stelle findet der Text sich auch in den T-Versionen. Gegenüber der edierten Fassung finden sich folgende Varianten: 698,24 XI] IXa – 698,30 Meinung bis Strom.] Annahme, mit dem Strom zu schwimmen. – 698,30 technische] wirtschaftliche – 698,31 f. zu schwimmen meinte] schwamm – 699,9 Unbeschadet bis weiter] Die Konfusion griff – 699,20 diesen] ihnen – 699,20 Begriff der Natur] Naturbegriff – 699,23 Ausbeutung der Natur] »Ausbeutung der Natur« – 699,25 positivistischen] positivistischen [vulgärmarxistischen]; die von Benjamin benutzten eckigen Klammern könnten die vorgesehene Streichung des Wortes andeuten. – Das zweite, M beigelegte Einzelblatt – als XII gezählt – sollte offensichtlich die alte These XII der M-Fassung ersetzen; der Text entspricht dem von These XIV der edierten Fassung, weist dieser gegenüber jedoch folgende Varianten auf: 701,9 XIV] XII – 701,20 Aktuelle,] Aktuelle, welches sie aufzustöbern nicht müde wird, – 701,23 Klasse] Klasse ihn – 701,23 unter dem] unterm – 701,24 ist] ist wirklich – Das letzte M beigelegte Einzelblatt – als XV gezählt – sollte offensichtlich die alte These XV der M-Version ersetzen; der Text stimmt mit dem von These XVII der edierten Version überein.

c. Varianten von T<sup>2a</sup>

691,1 Titel] in T<sup>2a</sup> von Gretel Adornos Hand eingesetzt – 693,21 Diese] Die – 693,31 heimlichen] zeitlichen – 693,32–694,1 Streift bis dann] Es – 694,3 Dann sind wir] Wir sind – 694,3 f. Dann ist uns] Uns ist – 694,25 letztern] letzteren – 695,12 erkannte.] erkannte. (Die frohe Botschaft, die der Historiker der Vergangenheit mit fliegenden Pulsen bringt, kommt aus einem Munde, der vielleicht schon im Augenblick, da er sich auftut, ins Leere spricht). – 695,28 auch die Toten] in T<sup>2a</sup> durch Unterstreichung hervorgehoben – 697,8 wirklichen] in T<sup>2a</sup> durch Unterstreichung hervorgehoben – 700,33 grade] gerade – 701,14 Jetztzeit] »Jetztzeit« – 701,29 Große] große – 702,28 f. additiv:] additiv; – 704,2–26 Die beiden – in T<sup>1</sup> fortgefallenen – Thesen A und B finden sich in T<sup>2a</sup> vom vorangehenden Text durch ein Spatium und einen waagerechten Strich abgesetzt.

d. Varianten von T<sup>3a</sup>

691,1 Titel] nur in T<sup>3a</sup> findet sich der Titel – 693,13 »historischen Materialismus«] »historische Dialektik« – 694,22 f. Der Klassenkampf bis geschult ist,] Der Kampf in der antagonistischen Gesellschaft, der dem Historiker – 694,24 keine feinen und spirituellen] so wenig feine und spirituelle – 694,25 diese letztern im Klassenkampf] die letztern im Konflikt – 695,2 historische Materialist] historische Dialektiker – 695,9 f. vom historischen Materialismus] von der historischen Dialektik – 695,17 Dem historischen Materialismus] Der historischen Dialektik – 695,21 f. herrschenden Klasse] der Unterdrückung – 696,2–4 anstelle des Brecht-Mottos hat T<sup>3a</sup> das Motto aus Nietzsches »Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben«, das sich im edierten Text 700,2–6 findet. – 696,6 spätern] späteren – 696,8 f. der historische Materialismus] die historische Dialektik – 696,22 historischen Materialisten] historischen Dialektiker – 696,26 Triumphzug] Triumphzuge – 696,27 f. historischen Materialisten] historischen Dialektiker – 696,37 historische Materialist] historische Dialektiker – 697,4 Unterdrückten] Unterlegenen – 697,6 der Geschichte] von Geschichte – 698,12 f. auf bis hatten] die solange das große Wort geführt haben – 699,3 deutschen] fehlt – 699,3–10 Das bis Dietzgen:] fehlt – 699,11 Zeit ...] Zeit«, so verkündete Josef Dietzgen. – 699,13 f. vulgärmarxistische] vulgäre – 699,14–18 hält bis Er] fehlt – 699,19 im Faschismus] in der totalitären Staatsordnung – 699,20 diesen] ihnen – 700,1–20 These XII fehlt – 701,9–25 These XIV fehlt – 701,27 Das Bewußtsein] Ein Bewußtsein –

701,28 *revolutionären Klassen*] *Führern der Revolution* – 702,16 *historische Materialist*] *historische Dialektiker* – 702,19 *historische Materialist*] *historische Dialektiker* – 702,26 *materialistische*] *dialektische* – 702,30 *materialistischen*] *dialektischen* – 703,3 *Materialist*] *Dialektiker* – 703,6 *Geschehens,*] *Geschehens;* – 703,17 *XVIII*] in T<sup>3a</sup> heißt es – wahrscheinlich irrtümlich – *XIX* – 704, 2–26 fehlt

NACHWEISE 693,21 *Zukunft.*«] Hermann Lotze, *Mikrokosmos. Ideen zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit. Versuch einer Anthropologie*, Bd. 3, Leipzig 1864, 49 – 694,20 *zufallen.*] K. L. von Knebel's literarischer Nachlaß und Briefwechsel, hg. von K. A. Varnhagen von Ense und Th. Mundt, Bd. 2, 2. Aufl., Leipzig 1840, 446 (Hegel an Knebel, 30. 8. 1807) – 696,3 *schallt.*] Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke. Werkausgabe*, Frankfurt a. M. 1967, Bd. 2, 486 (*Die Dreigroschenoper* III, 9) – 697,21 *Glück.*] das ganze Gedicht s. *Briefe*, 269 – 699,5 *Kultur*«] s. Karl Marx, *Randglossen zum Programm der Deutschen Arbeiterpartei*, hg. von Karl Korsch, Berlin, Leipzig 1922, 22 – 699,9 *haben*«] a. a. O. – 699,37 *ist*«] s. Josef Dietzgen, *Sämtliche Schriften*, hg. von Eugen Dietzgen, Wiesbaden 1911, Bd. 1, 175: »Daß es in der gratis vorhandenen Natur die Arbeit allein ist, welche alle Kapitalien samt Zinsen erzeugt, ist seit Adam Smith von der nationalökonomischen Wissenschaft anerkannt.« – 700,4 *braucht.*] Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, hg. von Karl Schlechta, Bd. 1, München 1954, 209 – 700,23 *klüger.*] Dietzgen, a. a. O., 176 – 701,10 *Ziel.*] Karl Kraus, *Worte in Versen* [I], 2. Aufl., Leipzig 1919, 69 («Der sterbende Mensch»)

Der französischen Übersetzung der Thesen *Über den Begriff der Geschichte* liegt ein Verzeichnis der in ihr ausgefallenen Texte bei; es hat folgenden Wortlaut: *manquent VIII was im 20ten Jahrhundert möglich ist XI vulgärmarxistischer Begr[iff] der Arbeit XIII Kritik am Fortschritt XIV Mode und Revolution XVI Historismus als Hurerei XVIII klassenlose Gesellschaft als unendliche Aufgabe* (Benjamin-Archiv, Ms 452). – Im folgenden ist die von Benjamin selbst besorgte Übersetzung abgedruckt; für die Revision des Textes danken die Herausgeber Pierre Missac.

〈Sur le concept d'histoire〉

I

On raconte qu'il aurait existé un automate qui, construit de façon à parer n'importe quel coup d'un joueur d'échecs, devait nécessairement gagner chaque partie. Le joueur automatique aurait été une poupée, affublée d'un habit turc, installée dans un fauteuil, la bouche garnie d'un narghileh. L'échiquier occupait une table dotée d'une installation intérieure qu'un jeu de miroirs savamment agencés rendait invisible aux spectateurs. L'intérieur de la table, en vérité, était occupé par un nain bossu maniant la main de la poupée à l'aide de fils. Ce nain était passé maître au jeu d'échecs. Rien n'empêche d'imaginer une sorte d'appareil philosophique semblable. Le joueur devant infailliblement gagner sera cette autre poupée qui porte le nom de «matérialisme historique». Elle n'aura aucun adversaire à craindre si elle s'assure les services de la théologie, cette vieille ratatinée et mal famée qui n'a sûrement rien de mieux à faire que de se nicher où personne ne la soupçonnera.

II

«Il y a, dit Lotze, parmi les traits les plus remarquables de la nature humaine une absence générale d'envie de la part des vivants envers leur postérité. Et cela malgré tant d'égoïsme en chaque être humain.» Cette réflexion remarquable fait bien sentir combien l'idée du bonheur que nous portons en nous est imprégnée par la couleur du temps qui nous est échu pour notre vie à nous. Un bonheur susceptible d'être l'objet de notre envie n'existera que dans un air qui aura été respiré par nous; il n'existera qu'en compagnie de gens qui auraient pu nous adresser la parole à nous; il n'existera enfin que grâce à des femmes dont les faveurs nous auront pu combler, nous. Qu'est-ce à dire? L'idée de bonheur enferme celle de salut, inéluctablement. Il en va de même pour l'idée du «passé». L'image du salut en est la clé. N'est-ce pas autour de nous-mêmes que plane un peu de l'air respiré jadis par les défunts? n'est-ce pas la voix de nos amis que hante parfois un écho des voix de ceux qui nous ont précédés sur terre? Et la beauté des femmes d'un autre âge, est-elle sans ressembler à celle de nos amies? C'est donc à nous de nous rendre compte que le passé réclame une rédemption dont peut-être une toute infime partie se trouve être placée en notre pouvoir. Il y a un rendez-vous mystérieux entre les générations défuntes et celle dont nous faisons partie nous-mêmes. Nous avons été attendus sur terre. Car il nous est dévolu à nous comme à chaque équipe humaine qui nous précéda, une parcelle du pouvoir



*messianique. Le passé la réclame, a droit sur elle. Pas moyen d'éluder sa sommation. L'historien matérialiste en sait quelque chose.*

## III

*Le chroniqueur qui narre les événements sans jamais vouloir distinguer les petits des grands tient compte de cette vérité majeure que rien qui jamais se sera produit ne devra être perdu pour l'histoire. Il est vrai que la possession intégrale du passé est réservée à une humanité restituée et sauvée. Seule cette humanité rétablie pourra évoquer n'importe quel instant de son passé. Tout instant vécu lui sera présent en une citation à l'ordre du jour – jour qui n'est autre que le jour du jugement dernier.*

## IV

*La lutte de classes, qui ne cesse d'être présente à l'historien formé par la pensée de Karl Marx, est une compétition autour de ces choses brutes et matérielles à défaut desquelles les choses fines et élevées ne subsistent guère. On aurait tort, cependant, de croire que ces dernières ne seraient autrement présentes dans la lutte des classes que comme butin qui ira au vainqueur. Il n'en est rien puisqu'elles s'affirment précisément au cœur de cette même compétition. Elles s'y mêlent sous forme de foi, de courage, de ruse, de persévérance et de décision. Et le rayonnement de ces forces, loin d'être absorbé par la lutte elle-même, se prolonge dans les profondeurs du passé humain. Toute victoire qui jamais y a été remportée et fêtée par les puissants – elles n'ont pas fini de la remettre en question. Telles les fleurs se tournant vers le soleil, les choses résolues se tournent, mues par un héliotropisme mystérieux, vers cet autre soleil qui est en train de surgir à l'horizon historique. Rien de moins ostensible que ce changement. Mais rien de plus important non plus.*

## V

*L'image authentique du passé n'apparaît que dans un éclair. Image qui ne surgit que pour s'éclipser à jamais dès l'instant suivant. La vérité immobile qui ne fait qu'attendre le chercheur ne correspond nullement à ce concept de la vérité en matière d'histoire. Il s'appuie bien plutôt sur le vers du Dante qui dit: C'est une image unique, irremplaçable du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle.*

## VI

»Décrire le passé tel qu'il a été« voilà, d'après Ranke la tâche de l'historien. C'est une définition toute chimérique. La connaissance du passé ressemblerait plutôt à l'acte par lequel à l'homme au moment d'un danger soudain se présentera un souvenir qui le sauve. Le matérialisme historique est tout attaché à capter une image du passé comme elle se présente au sujet à l'improviste et à l'instant même d'un danger suprême. Danger qui menace aussi bien les données de la tradition que les hommes auxquels elles sont destinées. Il se présente aux deux comme un seul et même: c'est à dire comme danger de les embaucher au service de l'oppression. Chaque époque devra, de nouveau s'attaquer à cette rude tâche: libérer du conformisme une tradition en passe d'être violée par lui. Rappelons-nous que le messie ne vient pas seulement comme rédempteur mais comme le vainqueur de l'Antéchrist. Seul un historien, pénétré qu'un ennemi victorieux ne va même pas s'arrêter devant les morts – seul cet historien-là saura attirer au cœur-même des événements révolus l'étincelle d'un espoir. En attendant, et à l'heure qu'il est, l'ennemi n'a pas encore fini de triompher.

## VII

Aux historiens désireux de pénétrer au cœur-même d'une époque révolue Fustel de Coulanges recommanda un jour de faire semblant de ne rien savoir de tout ce qui se serait passé après elle. C'est là très exactement la méthode qui se trouve à l'opposé du matérialisme historique. Elle équivaut à une identification affective (*Einfühlung*) avec une époque donnée. Elle a comme origine la paresse d'un cœur renonçant à capter l'image authentique du passé – image fugitive et passant comme un éclair. Cette paresse du cœur a longuement retenu les théologiens du moyen-âge qui, la traitant sous le nom d'*acedia* comme un des sept péchés capitaux, y reconnurent le fin-fond de la tristesse mortelle. Flaubert semble bien l'avoir éprouvée, lui, qui devait écrire: »Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage.« Cette tristesse nous cédera, peut-être, son secret à la lumière de la question suivante: Qui est-ce, en fin de compte, à qui devront s'identifier les maîtres de l'historisme. La réponse sera, inéluctablement: le vainqueur. Or, ceux qui, à un moment donné, détiennent le pouvoir sont les héritiers de tous ceux qui jamais, quand que ce soit, ont cueilli la victoire. L'historien, s'identifiant au vainqueur servira donc irrémédiablement les détenteurs du pouvoir actuel. Voilà qui [en] dira assez à l'historien matérialiste. Quiconque, jusqu'à ce jour, aura remporté la victoire fera partie du grand cortège triom-

*phal qui passe au-dessus de ceux qui jonchent le sol. Le butin, exposé comme de juste dans ce cortège, a le nom d'héritage culturel de l'humanité. Cet héritage trouvera en la personne de l'historien matérialiste un expert quelque peu distant. Lui, en songeant à la provenance de cet héritage ne pourra pas se défendre d'un frisson. Car tout cela est dû non seulement au labeur des génies et des grands chercheurs mais aussi au servage obscur de leurs congénères. Tout cela ne témoigne [pas] de la culture sans témoigner, en même temps, de la barbarie. Cette barbarie est même décelée jusque dans la façon dont, au cours des âges, cet héritage devait tomber des mains d'un vainqueur entre celles d'un autre. L'historien matérialiste sera donc plutôt porté à s'en détacher. Il est tenu de brosser à contre-sens le poil trop luisant de l'histoire.*

## IX

*Il y a un tableau de Klee dénommé Angelus Novus. On y voit un ange qui a l'air de s'éloigner de quelque chose à quoi son regard semble rester rivé. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche est ouverte et ses ailes sont déployées. Tel devra être l'aspect que présente l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où à notre regard à nous semble s'échelonner une suite d'événements, il n'y [en] a qu'un seul qui s'offre à ses regards à lui: une catastrophe sans modulation ni trêve, amoncelant les décombres et les projetant éternellement devant ses pieds. L'Ange voudrait bien se pencher sur ce désastre, panser les blessures et ressusciter les morts. Mais une tempête s'est levée, venant du Paradis; elle a gonflé les ailes déployées de l'Ange; et il n'arrive plus à les replier. Cette tempête l'emporte vers l'avenir auquel l'Ange ne cesse de tourner le dos tandis que les décombres, en face de lui, montent au ciel. Nous donnons nom de Progrès à cette tempête.*

## X

*On propose à l'attention des frères novices dans les cloîtres des sujets à méditer qui devront les détourner du siècle et de ses tentations. Les réflexions qu'ici nous proposons ont été fixées dans un but semblable. Les politiciens qui faisaient l'espoir des adversaires du fascisme gisant par terre et confirmant la défaite en trahissant la cause qui naguère était la leur – ces réflexions s'adressent aux enfants du siècle qui ont été circonvenus par les promesses que prodiguaient ces hommes de bonne volonté. Nous partons, quant à nous, de la conviction que les vices foncières de la politique de gauche se tiennent. Et de ces vices nous dénonçons avant tout trois: la confiance aveugle dans le progrès; une*

*confiance aveugle dans la force dans la justesse et dans la promptitude des réactions qui se forment au sein des masses; une confiance aveugle dans le parti. Il faudra déranger sérieusement les habitudes les plus chères à nos esprits. C'est à ce prix seulement qu'on concevra un concept de l'histoire qui ne se prête à aucune complicité avec les idées de ceux qui, même à l'heure qu'il est, n'ont rien appris.*

## XII

*Il nous faut l'histoire; mais il nous la faut autrement qu'à celui qui, désœuvré, flâne dans les jardins de l'érudition.*

*Nietzsche: Du profit à tirer de l'étude de l'histoire et des dangers qu'elle comporte.*

*L'artisan de la connaissance historique est, à l'exclusion de toute autre, la classe opprimée qui lutte. Chez Marx elle figure comme la dernière des opprimées, comme la classe vengeresse qui, au nom de combien de générations vaincues, mènera à bien la grande œuvre de libération. Cette conception qui, pour un moment, devra revivre dans les révoltes du »Spartacus«, n'avait jamais été vue d'un bon œil par le parti socialiste. Il réussit en quelques dizaines d'années à étouffer le nom d'un Blanqui dont le son d'airain avait, telle une cloche, ébranlé le dix-neuvième siècle. Il plût au parti socialiste de décerner au prolétariat le rôle d'un libérateur des générations futures. Il devait ainsi priver cette classe de son ressort le plus précieux. C'est par lui que dans cette classe se sont émoussées, irrémédiablement bien qu'avec lenteur, tant sa force de haïr que sa promptitude au sacrifice. Car ce qui nourrira cette force, ce qui entretiendra cette promptitude, est l'image des ancêtres enchaînés, non d'une postérité affranchie. Notre génération à nous est payée pour le savoir, puisque la seule image qu'elle va laisser est celle d'une génération vaincue. Ce sera là son legs à ceux qui viennent.*

## XV

*Les classes révolutionnaires ont, au moment de leur entrée en scène, une conscience plus ou moins nette de saper par leur action le temps homogène de l'histoire. La Révolution Française décréta un nouveau calendrier. Le jour qui inaugure une chronologie nouvelle a le don d'intégrer le temps qui l'a précédée. Il constitue une sorte de raccourci historique (eine Art historischen Zeitraffer). C'est encore ce jour, le*

*premier d'une chronologie, qui est évoqué et même figuré par les jours fériés qui, eux tous, sont aussi bien des jours initiaux que des jours de souvenance. Les calendriers ne comptent donc point du tout le temps à la façon des horloges. Ils sont les monuments d'une conscience historique qui, depuis environ un siècle, est devenue complètement étrangère à l'Europe. La dernière, la Révolution de Juillet avait connu un accident où semble avoir percé une telle conscience. La première journée de combat passée, il advint qu'à l'obscurité tombante, la foule, en différents quartiers de la ville et en même temps, commença à s'en prendre aux horloges. Un témoin dont la clairvoyance pourrait être due au hasard des rimes, écrivit: »Qui le croirait. On dit qu'irrités contre l'heure / De nouveaux Josués, au pied de chaque tour, / Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour.«*

## XVII

*C'est dans l'histoire universelle que l'historisme trouve sa réalisation accomplie. Rien de plus opposé au concept de l'histoire qui appartient au matérialisme historique. L'histoire universelle manque d'armature théorique. Elle procède par voie d'addition. En mobilisant la foule innombrable des choses qui se sont passées, elle tâche de remplir le vide de ce récipient qui est constitué par le temps homogène. Tout autre le matérialisme historique. Il dispose, lui, d'un principe de construction. L'acte de penser ne se fonde pas seulement sur le mouvement des pensées mais aussi sur leur blocage. Supposons soudainement bloqué le mouvement de la pensée — il se produira alors dans une constellation surchargée de tensions une sorte de choc en retour; une secousse qui vaudra à l'image, à la constellation qui la subira, de s'organiser à l'improviste, de se constituer en monade en son intérieur. L'historien matérialiste ne s'approche d'une quelconque réalité historique qu'à condition qu'elle se présente à lui sous l'espèce de la monade. Cette structure se présente à lui comme signe d'un blocage messianique des choses révolues; autrement dit comme une situation révolutionnaire dans la lutte pour la libération du passé opprimé. L'historien matérialiste, en se saisissant de cette chance, va faire éclater la continuité historique pour en dégager une époque donnée; il ira faire éclater pareillement la continuité d'une époque pour en dégager une vie individuelle; enfin il ira faire éclater cette vie individuelle pour en dégager un fait ou une œuvre donnée. Il réussira ainsi à faire voir comment la vie entière d'un individu tient dans une de ses œuvres, un de ses faits; comment dans cette vie tient une époque entière; et comment dans une époque tient l'ensemble de l'histoire humaine. Les fruits nourrissants de l'arbre de la connaissance sont donc ceux qui portent*

*enfermé dans leur pulpe, telle une semence précieuse mais dépourvue de goût, le Temps historique.*

### XIX

*»Les pauvres cinq cents siècles de l'Homo sapiens, nous a récemment dit un biologiste, représentent dans l'ensemble des périodes terrestres quelque chose comme deux secondes au bout d'une journée de vingt-quatre heures. Quant à l'histoire proprement dite de l'homme civilisé, elle tiendrait toute entière dans le cinquième de la dernière seconde de la dernière heure.« Le »présent«, modèle des temps messianiques, ramassant, tel un raccourci formidable, en soi l'histoire de l'humanité entière, correspond très exactement à la place qu'occupe cette histoire au sein de l'univers.*

Druckvorlage: Benjamin-Archiv, Ms 452-465

Die drei im Anhang abgedruckten Texte stehen in einem zu engen Zusammenhang mit den Schriften des ersten Bandes, als daß sie in einem anderen Band der Ausgabe ihren Platz hätten finden können. In den Haupttext des ersten Bandes wollten jedoch die Selbstanzeige der Romantik-Arbeit und die *Notes sur les Tableaux parisiens de Baudelaire* nicht recht sich einfügen; die französische Fassung des Kunstwerk-Aufsatzes gehörte nicht in ihn, weil Benjamins Anteil an der Übersetzung begrenzt ist. Da andererseits alle Texte abgeschlossene Arbeiten darstellen, verbot sich auch ihre Aufnahme in den Apparatteil. So entschlossen sich die Herausgeber, diese Texte in einem Anhang zum Textteil zusammenzustellen.

## 707f. &lt;Selbstanzeige der Dissertation&gt;

## ÜBERLIEFERUNG

J *Walter Benjamin, Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Neue Berner Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte, herausgegeben von Richard Herberich. Bd. 5. Bern 1920, Verlag von A. Francke. In: Kant-Studien 26 (1921), 219 (Heft 1/2).*

LESARTEN 707,13 *Gehalts.*] conj. für *Gehaltse*. Das dem Abführungszeichen entsprechende Anführungszeichen fehlt in J. – 707,16 *Goethe'schen*] *Goethe'schen* J – 708,21 *steht,*] conj. für *steht* – 708,23 *Die*] gemäß der Überschrift im Original (s. 110) conj. für *die*

NACHWEISE 707,15 *Schlußkapitel*] s. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, 110–119 (*Die frühromantische Kunsttheorie und Goethe*) – 707,19–32 *Die Frage bis formulieren*]. a. a. O., 117. In J lautet der erste Satz des Selbstzitats: *Die Frage des Verhältnisses der Goethe'schen und der romantischen Kunsttheorie fällt zusammen mit der Frage des Verhältnisses des reinen Inhalts zur reinen Form*. Im zweiten Satz heißt es *Einzelwerkes* statt *Einzelwerk* wie in der Dissertation. Die Hervorhebung von *relative* und *reiner* im dritten Satz des Selbstzitats, wie Benjamin in J sie vornahm und wie sie in der Dissertation nicht vorkommt, blieb erhalten. Der vierte und fünfte Satz sind gleichlautend mit den entsprechenden in der Dissertation. – 707,34–708,3 *die romantische bis determiniert*]. a. a. O., 72 (II. Das Kunstwerk). In J lautet der Passus: *die romantische Theorie des Kunstwerkes die Theorie seiner Form. Denn die begrenzende Natur der Form haben die Romantiker [...] determiniert*.

709–739 *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*

## ÜBERLIEFERUNG

J<sup>1</sup> *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. Par Walter Benjamin. (Traduit par Pierre Klossowski.)* In: Zeitschrift für Sozialforschung 5 (1936), 40–68 (Heft 1). – Der Aufsatz endet auf S. 66; auf S. 67 f. finden sich eine deutsche und eine englische Zusammenfassung (s. Lesart zu 739,4).

J<sup>2</sup> Separatdruck von J<sup>1</sup>; textidentisch mit J<sup>1</sup>, jedoch ohne Kopfzeilen wie in J<sup>1</sup> (linke Seiten: *Walter Benjamin*; rechte Seiten: *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*) und mit eigener Paginierung: S. [2]–30. – Deutsche und englische Zusammenfassung stehen auf S. 29 f.; zur Einrichtung des Sonderdrucks s. 1017.

Druckvorlage: J<sup>2</sup>

LESARTEN 711,7 *le cœur*,] conj. für *le cœur*; diese wie alle folgenden Konjekturen werden Pierre Missac verdankt, der den französischen Text unter dem Gesichtspunkt von Orthographie, Grammatik und Interpunktion revidierte. – 713,14 f. *disposition*,] conj. für *disposition* – 720,5 *jugeait*] conj. für *jugeaient* – 722,25 *sportsman*] conj. für *sportman* – 727,15 *elles*] conj. für *il[s]* – 728,22–24 – *par l'imposition des mains – que très peu, il l'augmente – par son autorité – de beaucoup*] Diese Passage stützt die Konjektur 495,38–496,1 in der »Zweiten Fassung«, die die Herausgeber in T<sup>1</sup> und T<sup>2</sup> auf Grund von M<sup>1</sup> vornahmen; s. 1056, 1061. – 734,12 *image cinématographique. A peine son œil l'a-t-il saisie*] conj. für *prise de vue. A peine son œil l'a-t-elle saisi* – 735,35 *le toucher*, sowie 736,1 *la perception tactile* und 736,13 *optique [...] tactile*] Diese Stellen stützen alle die von den Herausgebern in M<sup>1</sup>, T<sup>1</sup> und T<sup>2</sup> vorgenommenen Konjekturen, bei denen »taktisch« durch »taktil« ersetzt wurde; s. 1053, 1054 und 1061. – 738,24 *débouchés*,] conj. für *débouchés*,) – 739,4 *Klossowski*] Danach folgen, auf den beiden letzten Seiten von J<sup>1</sup> und J<sup>2</sup>, die deutsche und die englische Zusammenfassung. Die erstere, die fraglos von Benjamin selbst geschrieben wurde (s. 998), wird im folgenden abgedruckt:

*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen  
Reproduzierbarkeit.*

*Die Untersuchung gliedert sich in einen allgemeinen und einen besonderen Teil. Der allgemeine Teil, der die ersten neun Kapitel umfaßt, hat es mit den Veränderungen zu tun, denen die Funktion des Kunstwerkes in seiner technisch reproduzierten Gestalt unterworfen ist. Die Qualität seiner technischen Reproduktion und die Geschwindigkeit ihrer Herstellung sind seit den einschlägigen Erfindungen des letzten*



Jahrhunderts in schnellem Wachstum begriffen. Die Zeit, die zwischen der Erfindung der Lithographie und der des Tonfilms liegt, umfaßt kaum mehr Jahrzehnte als die zwischen der Erfindung des Holzschnitts und der der Lithographie liegenden Jahrhunderte. Der Film ist die derzeit fortgeschrittenste künstlerische Reproduktionstechnik. Er bedeutet in der Geschichte der Kunst etwas grundlegend Neues, nämlich die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerkes. Der besondere Teil der Untersuchung hat es mit dem Film als der der Kunst in der Epoche ihrer technischen Reproduzierbarkeit spezifischen Form zu tun.

Das erste Kapitel der Untersuchung entwickelt den Unterschied zwischen manueller und technischer Reproduktion des Kunstwerkes. Das zweite umschreibt den jeder Reproduktion entzogenen Bereich der Echtheit, der die Aura des Kunstwerkes bildet. Das dritte bestimmt den Charakter der gegenwärtigen Wahrnehmung als bestimmt durch den Verfall der Aura. Das vierte weist die Fundierung der Echtheit in den Zusammenhängen des Rituals auf. Das fünfte hat es mit dem Unterschied des auf dem Ritual beruhenden Kultwertes des Kunstwerkes von seinem Ausstellungswert zu tun. Das sechste zeigt, welchen verschiedenen Entwicklungsstufen der Technik Kultwert und Ausstellungswert des Kunstwerkes entsprechen. Das siebte handelt von dem beginnenden Übergewicht des Ausstellungswertes über den Kultwert in der Photographie. Das achte beleuchtet die Sonderstellung der griechischen Kunst durch ihren fast völligen Mangel an technischen Reproduktionsverfahren. Das neunte weist auf die Schwierigkeiten hin, die der überkommenen Ästhetik durch die Photographie und den Film erwachsen.

Der zweite Teil der Untersuchung zieht aus den Analysen des ersten Teils die Folgerungen für die Filmtheorie. Er beschäftigt sich mit den Umständen, die aus dem Film dasjenige Kunstwerk machen, an dem die derzeitige Funktionsänderung sich am deutlichsten abnehmen läßt. Diese Funktionsänderung besteht in der Überführung des Kunstwerkes aus der ritualen in die politische Praxis.

NACHWEISE 713,19 *monde*] s. Nachweis zu 440,33 – 718,15 *Atget*] s. Nachweis zu 445,21 – 719,24 *publique*] s. Nachweis zu 446,31 – 720,25 *culte*] Hervorhebung von Benjamin – 721,2f. *l'Opinion publique et la Ruée vers l'or*] s. Nachweise zu 446,31 und 448,11–731,34 *héraclitienne*] s. Nachweis zu 462,6 – 738,9 *éclairée*] s. Nachweis zu 468,8 – 738,31 *mundus*] s. Nachweis zu 469,9

## 740–748 Notes sur les Tableaux parisiens de Baudelaire

Die *Notes sur les Tableaux parisiens de Baudelaire*, streckenweise eine Übersetzung einzelner Passagen aus *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, wurden im Mai 1939 in Pontigny als Vortrag gehalten. Benjamin berichtete über diesen Abriß zum Baudelaire an Horkheimer: *Entstanden ist [er] in Pontigny, wo man mich ein paar Tage vor meinem Aufbruch bat, in der Bibliothek eine conférence über meine Arbeiten abzuhalten. Ich nahm an, bat nur meinerseits, ein französisches Stenogramm des Vortrages aufzunehmen. Ich habe an Hand von Notizen gesprochen und das Ganze nachträglich redigiert. Es hält sich, wie Sie auf den ersten Blick sehen, im allerengsten Rahmen, hat aber immerhin vermocht, den gebrochenen [Paul] Desjardins auf einen Augenblick zu galvanisieren.* (24. 6. 1939, an M. Horkheimer)

## ÜBERLIEFERUNG

T<sup>1</sup> Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen; Benjamin-Archiv, Ts 1275–1287.

T<sup>2</sup> Durchschlag von T<sup>1</sup>, mit handschriftlichen Korrekturen; Benjamin-Archiv, Ts 2649–2661.

T<sup>3</sup> Durchschlag von T<sup>1</sup>, nicht korrigiert; Benjamin-Archiv Ts 1288–1301.

Druckvorlage: T<sup>1</sup>

LESARTEN 740,37 *XIX<sup>e</sup>*] konjiziert für *XIX<sup>ème</sup>* – 741,11 *imprégnée*] für *impregnée* – 741,19 *privé*] für *privée* – 742,5 *tracés*] für *tracées* – 742,6 *faits*] für *faites* – 743,4 *klaxons*] für *claxons* – 745,30 *désarroï*] für *desarroï* – 747,3 *révéler*] konj. für *se révéler* – 747,32 *de*] konj. für *à*

NACHWEISE 741,10 *peindre*.«] Paul Desjardin, *Poètes contemporains*. Charles Baudelaire, in: *Revue bleue*, 3<sup>e</sup> série, tome 14, 24<sup>me</sup> année, 2<sup>e</sup> série, No. 1, 2 juillet 1887, 23 – 741,29 *étoiles*.] Emile Verhaeren, *Les villes tentaculaires*, Paris 1904, 119 («L'âme de la ville») – 741,36 *faubourgs*.«] Charles Baudelaire, *Œuvres*. Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, Paris 1931 f., Bd. 1, 99 («Le cygne») – 742,2 *mortel*.] a. a. O. – 742,24 *laborieux*.] a. a. O., 118 («Le crépuscule du matin») – 742,34 *hurlait*.] a. a. O., 106 («A une passante») – 743,38 *confusion*.«] Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*. Traduction de Charles Baudelaire, Paris 1887, 89 («L'homme des foules») – 744,19 *os*.«] Baudelaire, a. a. O., 483 («Perte d'auréole») – 744,23 *Rivière*] Jaques Rivière, *Etudes*, 18<sup>e</sup> éd., Paris 1948, 14 – 744,27 *vigueur*?] Baudelaire, a. a. O., 29 («L'ennemi») – 744,29 *verdures*.]

a. a. O., 31 («Bohémiens en voyage») – 744,31 *jalouse*.] a. a. O., 113 («La servante au grand cœur») – 745,5 *obsédant*.«] a. a. O., 405 f. («Le spleen de Paris») – 746,7 *état*.«] s. Paul Valéry, Œuvres. Edition établie et annotée par Jean Hytier, Bd. 1, Paris 1957, 600 – 746, 26 *rêvés*.] Baudelaire, a. a. O., 96 («Le soleil») – 747,22 *multipliait!*] a. a. O., 101 («Les sept vieillards») – 748,9 *respirois?*] a. a. O., Bd. 2, 639-641 («Fusées XXII»)

### Nachtrag zu Bd. 1, 431-469

Zur Rekonstruktion der Ersten Fassung der Reproduktionsarbeit aus den beiden Manuskriptkonvoluten Ms 42-63 und Ms 367-383 (s. 1051 f.) und zur Erhellung ihrer Textzusammensetzung sind folgende Hinweise, die die Herausgeber Jürgen Jahn verdanken, nachzutragen: Die Herausgeber, denen seinerzeit vor allem daran gelegen war, »unter den mannigfaltigen und einigermaßen verstreuten Papieren die definitive Gestalt« der Ersten »Fassung herauszukennen« (1052), faßten die von Benjamin auf separaten Blättern niedergeschriebenen und mit Einschubmarkierungen versehenen Textpassagen – es sind insgesamt vier: (1) Ms 371 = 442,15-443,9, (2) Ms 55 = 453,6-29, (3) Ms 370 = 464,16-33, (4) Ms 63 = 467,9-28 – als dem fortlaufenden Text zu integrierende, jedoch in der Formulierung der Übergangs- und Anschlußstellen noch nicht bearbeitete Passagen auf. Demgegenüber weist Jahn, mit Blick vorab auf die späteren Fassungen der Kunstwerkarbeit, auf den Exkurs-Charakter dieser Einschübe und ihre mutmaßliche Anmerkungs-Form hin. Daß Benjamin auf dieser frühen Arbeitsstufe schon an eine Anmerkungsform dachte, ist – angesichts auch der textintegral gebliebenen Quellenverweise – nicht unbedingt zwingend, doch auch nicht von der Hand zu weisen. Die Herausgeber hatten den diskontinuierlichen Duktus und den damit zusammenhängenden Montage-Charakter Benjaminscher Texte im Blick und meinten, eher eine noch ungeglättete Montage-Fügung des frühen Textes unterstellen zu sollen, als die, die Benjamin ab der – anwachsenden und nach Ausgliederung der quantitativ und extensiv vermehrten Exkurse verlangenden – Zweiten Fassung (s. Bd. 7, 350-384; sie hatten die Herausgeber damals noch nicht vor Augen) tatsächlich praktizierte. So wurden drei von den vier frühen Passagen Fußnoten: (1) wurde FN<sup>2</sup> in der Zweiten, FN<sup>2</sup> in der Französischen und FN<sup>9</sup> in der Dritten Fassung (dazu und z. folg. s. die Synopse, Bd. 7, 681 f.), (2) blieb als noch unbearbeiteter textintegraler Passus stehen, (3) wurde FN<sup>16</sup> in der Zweiten Fassung und (4) FN<sup>17</sup> in der Zweiten, FN<sup>16</sup> in der Französischen und FN<sup>32</sup> in der Dritten Fassung. – Ohne die Textzusammensetzung der Ersten Fassung, wie sie im Bd. 1 abgedruckt ist, diesen späteren Ausgliederungen gemäß nachträglich

abzuändern, weisen die Herausgeber auf die Möglichkeit hin, daß die Einschübe auch als Fußnoten gelesen werden können: (1) nach dem Anschlußwort *Kunstwerks* (442,12), (3) nach dem Anschlußwort *befreit* (464,13) und (4) nach dem Anschlußwort *Ausdrucke* (467,8; dazu s. die Anm. der Hg. zu 467,8, S. 1054) als den Stellen mit Benjamins Markierungszeichen.

# Inhaltsverzeichnis

Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik .....	7
Einleitung	
I. Einschränkungen der Fragestellung .....	11
II. Die Quellen .....	14
Erster Teil: Die Reflexion	
I. Reflexion und Setzung bei Fichte .....	18
die unmittelbare Erkenntnis – die Einschränkung des Setzens	
– die Einschränkung der Reflexion	
II. Die Bedeutung der Reflexion bei den Frühromantikern .....	26
die drei Stufen der Reflexion – die intellektuelle Anschau-	
ung – das Reflexionsmedium – die Kunst	
III. System und Begriff .....	40
das absolute System – die mystische Terminologie – der	
Witz – der Terminus Kritik	
IV. Die frühromantische Theorie der Naturerkenntnis .....	53
die Selbsterkenntnis – der Grundsatz der Objekterkenntnis	
Zweiter Teil: Die Kunstkritik	
I. Die frühromantische Theorie der Kunsterkenntnis .....	62
die Kunst als Reflexionsmedium – Kritik – die Autonomie	
des Werkes	
II. Das Kunstwerk .....	72
seine Form – immanente Kritik – stoffliche und formale Ironie	
III. Die Idee der Kunst .....	87
Einheit der Formen und Werke – progressive Universal-	
poesie – Transzendentalpoesie – Roman – Prosa – Nüchtern-	
heit – Kritik	
Die frühromantische Kunsttheorie und Goethe .....	110
Idee und Ideal – das Musische – das unbedingte Werk – die	
Antike – der Stil – die Kritik	
Goethes Wahlverwandtschaften .....	123
Ursprung des deutschen Trauerspiels .....	203
Erkenntniskritische Vorrede .....	207
Begriff des Traktats 207 – Erkenntnis und Wahrheit 209 – Philo-	
sophische Schönheit 210 – Aufteilung und Zerstreuung im Begriff	

213 – Idee als Konfiguration 214 – Das Wort als Idee 215 – Idee nicht klassifizierend 218 – Burdachs Nominalismus 220 – Verismus, Synkretismus, Induktion 222 – Die Kunstgattungen bei Croce 223 – Ursprung 225 – Monadologie 227 – Mißachtung und Mißdeutung der Barocktragödie 228 – »Würdigung« 232 – Barock und Expressionismus 234 – Pro domo 237

Trauerspiel und Tragödie ..... 238  
 Barocke Theorie des Trauerspiels 238 – Einfluß des Aristoteles bedeutungslos 240 – Geschichte als Gehalt des Trauerspiels 242 – Theorie der Souveränität 245 – Byzantinische Quellen 248 – Herodesdramen 249 – Entschlußunfähigkeit 250 – Tyrann als Märtyrer, Märtyrer als Tyrann 251 – Unterschätzung des Märtyrerdramas 253 – Christliche Chronik und Trauerspiel 255 – Immanenz des Barockdramas 257 – Spiel und Reflexion 259 – Souverän als Kreatur 263 – Die Ehre 265 – Vernichtung des historischen Ethos 267 – Schauplatz 270 – Der Höfling als Heiliger und Intrigant 273 – Didaktische Absicht des Trauerspiels 277

Volkelts »Ästhetik des Tragischen« 279 – Nietzsches »Geburt der Tragödie« 280 – Tragödientheorie des deutschen Idealismus 283 – Tragödie und Sage 284 – Königtum und Tragödie 289 – Alte und neue »Tragödie« 290 – Der tragische Tod als Rahmen 292 – Tragischer, prozessualer und platonischer Dialog 294 – Trauer und Tragik 297 – Sturm und Drang, Klassik 299 – Haupt- und Staatsaktion, Puppenspiel 302 – Intrigant als komische Person 304 – Begriff des Schicksals im Schicksalsdrama 307 – Natürliche und tragische Schuld 310 – Das Requisit 311 – Die Geisterstunde und die Geisterwelt 312

Rechtfertigungslehre, Ἀπάθεια, Melancholie 317 – Trübsinn des Fürsten 320 – Melancholie, körperlich und seelisch 323 – Die Lehre vom Saturn 326 – Sinnbilder: Hund, Kugel, Stein 329 – Acedia und Untreue 332 – Hamlet 334

Allegorie und Trauerspiel ..... 336  
 Symbol und Allegorie im Klassizismus 336 – Symbol und Allegorie in der Romantik 340 – Ursprung der neueren Allegorie 344 – Beispiele und Belege 348 – Antinomien der Allegorese 350 – Die Ruine 353 – Allegorische Entseelung 358 – Allegorische Zerstückelung 361

Die allegorische Person 366 – Das allegorische Zwischenspiel 368 – 366  
 Titel und Sentenzen 371 – Metaphorik 374 – Sprachtheoreti-

sches aus dem Barock 376 – Der Alexandriner 380 – Sprachzerstückelung 381 – Die Oper 384 – Ritter über die Schrift 387

Die Leiche als Emblem 390 – Götterleiber im Christentum 393 – 390  
Trauer im Ursprung der Allegorie 396 – Die Schrecken und Verheißungen des Satan 400 – Grenze des Tiefsinns 404 – »Ponderación misteriosa« 406

Nachweise ..... 410

## Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

*Erste Fassung* ..... 431

Vorwort 435 – Technische Reproduzierbarkeit 436 – Echtheit 437  
– Zertrümmerung der Aura 439 – Ritual und Politik 441 –  
Kultwert und Ausstellungswert 443 – Photographie 445 –  
Ewigkeitswert 446 – Photographie und Film als Kunst 447 –  
Film und Testleistung 448 – Der Filmdarsteller 450 – Ausstel-  
lung vor der Masse 454 – Anspruch gefilmt zu werden 455 –  
Maler und Kameramann 457 – Rezeption von Gemälden 459  
– Micky-Maus 460 – Dadaismus 462 – Taktile und optische  
Rezeption 464 – Ästhetik des Krieges 467

*Dritte Fassung* ..... 471

Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hoch-  
kapitalismus ..... 509

Das Paris des Second Empire bei Baudelaire ..... 511

I Die Bohème ..... 513

II Der Flaneur ..... 537

III Die Moderne ..... 570

Über einige Motive bei Baudelaire ..... 605

Zentralpark ..... 655

Über den Begriff der Geschichte ..... 691

## Anhang

Selbstanzeige der Dissertation ..... 707

L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée ..... 709

Notes sur les Tableaux parisiens de Baudelaire ..... 740

Editorischer Bericht ..... 749

Anmerkungen der Herausgeber ..... 797